1987/1988 DM 10,—

literatur

Konkret
1987

FRAUEN

Autorinnen

Hélène Cixous
Gisela Elsner
Buchi Emecheta
Patricia Highsmith
Barbara Honigmann
Marlies Janz
Brigitte Kronauer
Elisabeth Lenk
Eva Meyer
Ilma Rakusa
Karin Reschke
Sahine Rosenblatt
Anna Rheinsberg
Helga Schubert
Marianne Schuller
Sarah Schumann
Ginka Steinwachs

über

Elfriede Jelinek
Marguerite Duras
Clarice Lispector
Saul Bellow
Grazia Deledda
William S. Burroughs
Vicki Baum
Anton Tschechow
Marcel Proust
Dai Houying
Gabriele Wohmann
Bobbie Ann Mason
Viktorija Tokareva
Christa Wolf

Laurie Anderson

in Literatur konkret 1987

Editorial von Christel Dormagen, Ingrid Klein

They call her Elfie von Gabriele Riedle
Elfriede Jelineks Texte sind feministisch, aber nicht so gemeint. Sie stylt nicht nur sich, sondern auch ihre Texte. Sie ist obszön, weil sie immer recht hat

Gewaltstreich der Begierden von Gisela Elsner
Die klassischen Ehebrecherinnen der Weltliteratur könnte man für Vorkämpferinnen der Frauenemanzipation halten. Tatsächlich waren sie meistens Opfer ihrer Sehnsüchte und der Moral.

Enthüllungen von Sarah Schumann

Haben wir nichts zu lachen? von Ingrid Klein
In einer 1500 Seiten Anthologie über literarische Hochkomik werden außer zweihundert Schriftstellern auch zwei Schriftstellerinnen zitiert. Das sind zwei zuviel findet: Ingrid Klein

Traurige und unverbesserliche Optimisten von Nella Bielski
Das russische Wort für Dissidenten ist »inakomisljatschie«, das heißt Andersdenkende. Die wichtigste Aufgabe von Schriftstellern war immer, anders zu denken

Weibliches als Verfahren von Marianne Schuller
Trotz aller Beschwörungen des Gegenteils ist in der feministischen Wissenschaft kein Bruch mit den herrschenden Diskursregeln feststellbar. Es handelt sich lediglich um eine terminologische Umbesetzung, entsprechend der theoretischen Konjunktur. Obgleich es sich mit den Texten von Eva Meyer anders verhält, setzt sich der akademische Feminismus nicht mit ihnen auseinander.

Einmal seufzt Kassandra, fünfmal der Pudding von Sabine Rosenbladt
Was kann Rowohlt dafür, daß Tiramisu, Madonna und Mütter gerade in sind, Emma, Abtreibung und Germanistikstudium out?

Stadtläuferinnen, alle drei von Anna Rheinsberg
Krieg war ihr Marsch- und Schreibgefährte. Der reale und der Krieg des Herzens. Sie waren Wegbereiterinnen der literarischen weiblichen Moderne.

Karl Kraus-Preis 1987 von Hermann L. Gremliza
Preisrede

Emanzipation des Zwischenraums von Christel Dormagen
Wo bleiben unsere Literaturfrauen? Die Herbstprospekte der Verlage offenbaren: überwiegend wird geschwiegen. Die Autorin. unzufrieden mit diesem Ergebnis, ging dem Schweigen nach und erhielt verwirrende Auskunft: Es sei etwas im Gange, man wisse nichts Genaues, möchte nicht zu früh reden. Vielleicht könnte Frau Dr. X weiterhelfen.

Das Geheimnis des ersten Satzes von Barbara Rosenberg
Alle sind mehr oder weniger durch Zufall Erfolgsschriftstellerinnen geworden. Geblieben sind sie es durch harte Arbeit und Disziplin.

Meine große Mutter Ogbueyin von Buchi Emecheta
Frage der Redaktion: Gibt es für Sie eine Lieblingsschriftstellerin oder einen -schriftsteller? Antwort:

Als ob Kafka eine Frau, Rimbaud eine Mutter gewesen wäre von Hélène Cixous
Clarice Lispector war eine feinfühlige Titanin, eine Wächterin der Welt. Sie wußte von nichts und deckte alles auf

Mein Inneres ist nicht bekannt von Michaela Ott
Marguerite Duras spricht und schreibt über Einsamkeit Schmerz, Leid, Sinnlosigkeit, Verweigerung, Schweigen: Resignative Abkehr, begnadete Entrückung oder Prophetie?

Sie haben ihr das Sprechen nicht verziehen von Birgit Klarner
Seit 1901 wurde der Nobelpreis sechsmal an Frauen verliehen. Eine davon war - 1926- die Sardin Grazia Deledda.

Die »andere« Moral ist nicht mein Thema von Elisabeth Lenk
Ein Lieblingsthema: Soll man für viele oder für wenige schreiben? Ich bin als Akademikerin an diesem Punkt gezwungenermaßen elitär. Besuch bei Christa Wolf

Die primitive Kunst der Zunge von Laurie Anderson
Warum Laurie Anderson William S. Burroughs und Computer liebt

Meine Bezaubernde, sei gegrüßt! von Helga Schubert
Die »Schuld« daran, daß er wegen zu vieler Besucher nicht arbeiten könne, gab Anton Tschechow seinen durchlässigen Türen.

Pannonische Inventuren von Ilma Rakusa
In Paris gilt Danilo Kis unter Kennern als Nummer Eins im mitteleuropäischen Trio der drei Ks. Bei uns kennt man ihn kaum.

Ich bin hoffnungslos altmodisch von Patricia Highsmith
»Eine Autorin, von der ich ehrlich begeistert wäre, fällt mir nicht ein, auch wenn ich zum Beispiel die Engländerin Jane Austen und die Amerikanerin Willa Cather schätze und bewundere.«

Auch »mein« Proust ist zweigeteilt von Barbara Honigmann
Nach der Lektüre der »Suche nach der verlorenen Zeit« verspürt der Proust-Verehrer starke Entzugserscheinungen.

Morgens McDonalds, abends M.A.S.H. von Caroline Fetscher
Bobbie Ann Masons Vietnam-Roman spielt im Provinzstaat Kentucky. Diese Bewältigungsarbeit, in den USA ein Bestseller, vermittelt eine Ahnung davon, wie illusionslos die nächste Generation den Mythos Amerika sieht.

Männer und Frauen von Christel Ehlert-Weber
Eine englische Landadelsfamilie kompensiert ihre chronisch ereignisfreien Tage durch ganz, ganz viel Reden. Ivy Compton-Burnetts konstruierte Endlos-Dialoge sind wirklicher als die Wirklichkeit.

Mehrere Männer bzw. Al Capone von Brigitte Kronauer
Ror Wolf wurde u.a. mit Beckett, Weiss, Kafka und Getrude Stein in Verbindung gebracht. Seine Texte sind makellos unakademisch, ohne versteckte Philosophie, ohne gelehrtes Augenzwinkern.

Das gemeine Leben hat Bergverbot von Edelgard Abenstein
Elfriede Czurdas dritter Prosaband ist eine herbe Satire auf die Männerphantasien und ihre reale Entsprechung im faschistischen Typus.

Die Welt ist tief von Annette Garbrecht
1984 erhielt sie den Aspekte-Literaturpreis für ihr erstes, kürzlich den Ricarda Huch-Preis für ihre beiden bisher im Westen erschienenen Bücher: Die gebürtige Deutsch-

Rumänin Herta Müller gilt bei uns als Entdeckung.

Japanische Regenschirme & das kleine Glück von Margarete Schubert
In den Erzählungen der populären sowjetischen Schriftstellerin Viktorija Tokarewa haben sich die »überflüssigen Menschen« emanzipiert. Zumal die Frauen.

Die Wahrheit ist eine Überläuferin von Johanna Wieland
Das »Wunder des Verstehens« verlangt Marina Zwetajewa von ihren Lesern, was sie ihnen avantgardistisch und konservativ zugleich - nicht leicht macht.

Auftauchen aus der Bescheidenheit von Beate Koch
Sabina Spielreins Leben war ein einziges Verschwinden: als Kranke hinter Klinikmauern, als Schulfall in der Psychiatrie, als Skandalfall zwischen Jung und Freud. Zu entdecken sind ihre theoretischen Arbeiten.

Das beharrliche Schweigen von Eva Meyer
Marguerite Duras' neues Buch hat keinen Anfang, keine Mitte und kein Ende. Es hat auch keine Geschichte. Sie gibt das ins Buch ab, was ihr nicht möglich zu leben gewesen wäre.

Humanismus und Marxismus von Ann Kathrin Scheerer
Dai Houying, eine Politikerin der siebziger Jahre, hat einen kitschigen, opportunistischen Bestseller geschrieben, der in China leider nicht aus diesem Grund verboten worden ist..

Papierene Leidenschaften von Karin Reschke
Die Heldin der Erzählung von Yoko Tawada unternimmt eine Reise im fremden Land: zu Büchern im Leben und im Kopf.

Die Lektüre wird zum Gespräch von Ingeborg Weber-Kellermann
Nicht nur ihre »Gemeinde«, auch Ingeborg Drewitz selbst hätte Gefallen gehabt an dieser klug und einfühlsam zusammengestellten Anthologie ihrer verstreuten Kurzgeschichten, Essays und Reden.

Das gewöhnliche Leiden von Maria Neef-Uthoff
In ihrem neuen Roman hält Gabriele Wohmann ihre Zeitgeistkonserven fest am Gängelband und läßt sie nur das tun, was man von ihnen erwartet.

Here comes »Winston« Julie Burchill von Hannelore Heinrichs
Julie Burchill zur Weltpolitik: Warum hat die Sowjetunion England nicht überfallen, obgleich es nicht weiter entfernt von ihr liegt als Grenada von den USA?

Alle sind miteinander verwandt oder? von Ingrid Strobl
Seltsame Geschichten erzählt Fabrizia Ramondino: über eine verfaulende Gesellschaft und verfaulende Menschen. Es sind Geschichten ohne jeden Ausweg.

Ästhetik und Theorie von Marlies Janz
Sind wir weitergekommen mit den Fragen nach einer »weiblichen Ästhetik« und einer »weiblichen Schreibweise«? Einige Wissenschaftlerinnen sind ins feministische Biedermeier versunken, aber es gibt auch ermutigende Beispiele.

Literatur-Konkret 1987, S. 4

Christel Dormagen, Ingrid Klein

Editorial

FRAUEN als Programm in LITERATUR KONKRET 1987: entweder kommen wir damit zehn Jahre zu spät oder zu früh. Frauen & Literatur ist so out wie die Frauenbewegung selbst. Für die einen ist Frauenliteratur uninteressant geworden, weil sie sich höheren Dingen, zum Beispiel der Bedrohung des Globus, zugewandt haben, für andere ist Frauenliteratur der Stoff, aus dem die Journale sind, im Taschenbuchformat. Sowohl die Schreibprodukte der resignierten als auch die der eingebildeten Feministinnen haben ihren Markt. Jenseits dieser Tendenzen schreiben Frauen Literatur und über sie: Es werden Geschichten erzählt; es wird an einer Ästhetik gearbeitet, die weder männliches Abziehbild noch Damenbiedermeier sein will; man schreibt autobiographisch ohne Leidensbonus; man hat literarische Lieblinge, auch Männer übrigens; es werden Frechheiten geprobt. Das ist das Programm von LITERATUR KONKRET 1987.

Literatur-Konkret 1987, S. 6

Gabriele Riedle

They call her Elfie

Elfriede Jelineks Texte sind feministisch, aber nicht so gemeint. Sie stylt nicht nur sich, sondern auch ihre Texte. Sie ist obszön, weil sie immer recht hat

BIENENFLEISSIG trainieren Medienfrauen in Frauenmedien seit langem für die endgültige Beantwortung der Frage »Wie-die-Kunst-zum Leben-kommt-und-wie-das-Leben-die-Frauen -hart -erwischt -und - wer - zuerst - da war«.

Niemand bleibt von diesem Preisrätsel in großem Stil ausgeschlossen, schon gar nicht die stilvollen Großen wie Elfriede Jelinek, die als widerspenstige Schriftstellerin in diesem feministisch-hermeneutischen Zirkel gezähmt werden soll. Denn die lieber Igelinnen als Häschen wären, integrieren zur Zeit gerne jede Frau als »Über-Lebens-Künstlerin« in den Gebärmutterkreislauf von Lebenserfahrung, Aufarbeiten derselben in wie auch immer gearteten Kunstprodukten, und schließlich Rückführung der ästhetischen Erfahrung auf die unmittelbare weibliche Lebenswirklichkeit. Notfalls unter Einsatz von Leib und Leben, nämlich der eigenen, von der Mutter mittels Dressur zu einem solchen Kunstprodukt verhunzten Biographie.

Die Grundlagen zu einer weiblichen Ästhetik, (triadisch, praktisch, gut), die sie dabei noch eben flott aufzuspüren meinen, bestehen dann ausgerechnet im Niederreißen sämtlicher Schranken zwischen Frau, Kultur und Natur, so daß eine alles und jede umfassende Frauenkultur die wohlverdiente Geborgenheit und Ruhe nach der Mühe weiblicher Identitätsfindung »erfahrbar macht«.

Das sind zunächst einmal nicht etwa gesellschaftliche oder soziale Schranken, viel eher, wiederum auf gut hermeneutisch, die Schranken der Grammatik, die es zu überwinden gilt, allerdings nicht nur auf dem Papier, sondern vor allem in der praktischen Herstellung einer kollektiven Identität: So organisieren sich also diejenigen, die Frauenfilme machen, als Filmfrauen; die triviale Frauenromane aus der Frühzeit der Frauengeschichte untersuchen und das Profil der dabei erwischten Romanfrauen geißeln, sind nicht etwa die Geschichtsfrauen, sondern ihre Kolleginnen, die Ästhetikfrauen, mit denen sie an den Unis gelegentlich gemeinsam Anträge in Sachen Geld für Frauenforschung einbringen, weil sie selbst nicht länger nur Forscherfrauen bleiben wollen, um schließlich eines Tages wie die von ihnen schutzergriffenen Hausfrauen in Frauenhäusern zu landen, statt die-Frauenliteratur und die Frauenästhetik mit solidarischer Kritik voranzutreiben. Jeden dritten Donnerstag treffen sich schließlich in jeder metropolenbewußten Stadt die Kunstfrauen, damit die Frauenkunst auch die eine oder andere Million vom Subventionskuchen abkriegt.

Außerdem gibt es natürlich noch Kunstfiguren und Figurenkunst, Kunstmänner und Männerkunst, Männerfilme und Filmmänner und vor allem Kameramänner und Männerkameras, aber das ist ja kompletter Schwachsinn und hat mit Frauen nichts zu tun und hat sich nur wieder hinterhältig in unsere schöne Kompositareihe eingeschlichen: denn wie Mann's auch dreht und wendet – ohne Frauen keine Umkehrbarkeit des kunstvoll komponierten Wortes, womit wir einem Grundprinzip der weiblichen Ästhetik auf der Spur wären. Offenbar lassen sich also Frauen alles anhängen, während ja an Männern immer schon etwas hängt. In beiden Brüsten wohnen, ach, Kunst, Literatur, Ästhetik, Architektur, Kultur und Geschichte, welche sich aufs innigste verbinden mit dem Busen, der sie nährte, und also fortan nie wieder von diesen getrennt werden sollen und schon gar nicht von Mutter Natur. Frauennatur und Frauenkultur, das ist, mindestens seit Männer dies in der Romantik sich ersehnt hatten, eben eins, und daher interessieren sich nicht nur Frauen auch meist nur für das Eine, für das Unteilbare, nämlich für die Biographie der Künstlerin, ihren größten ästhetischen Lebensentwurf. 1

Da nutzt es nichts, wenn das Lieblingskunstprodukt der jüngsten deutschen Literaturfrauen sich schärfstens gegen die Vermengung von Biographie und Kunst wehrt: *»Die Geschichte der Kunst ist zur Geschichte der Künstlerbiographien pervertiert. Die Geschwüre vielfältiger persönlicher Leiden, unangenehme häusliche Tragödien überziehen die großen Werke. In privat-voyeuristischer Annäherung verklären sich die eigenen Leiden* der *Bedeutenden, der sogenannten Unsterblichen, die unmöglich mehr gelitten haben können als man selbst.«2*

Keine(r) schreibt Dissertationen über Elfriede Jelinek, alle wollen sie sie nur immer und immer wieder interviewen: »Ihre Sprache tummelt sich selbst im Wahnsinn« (Barbara Alms) und soll gefälligst heim ins Leben geholt werden und über die problematische Mutter, die der berühmten Tochter gleichwohl das Brötchenholen abnimmt, sprechen, über die einzig wahre Liebe zum Hund, neben der zur Mutter, 3 oder über dickes Make up und Lifting für alternde Frauen.

Egal, wofür sich das kunstproduzierende Kunstprodukt ereifert, selbst noch die eingefleischteste Feministin verzeiht ihr alle Entgleisungen in die finsteren Tabuzonen der Frauenbewegung, wenn sich nur die geschriebene und die gesprochene Rede in eins fügen: Wer, wie Jelinek, vom Künstlichen und vom Trivialen schreibt, darf auch so sein.4 So spricht sie in Interviews plötzlich selbst genau wie auf dem Papier »im Medium der Entfremdung, der Trivialmuster unserer Welt, wenn auch witzig oder aggressiv gebrochen«.5

Die Aura der Künstlerin im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Das Interview verspricht so die medientechnische Bannung des fernen und lederbemiederten Literaturstars mit dem Appeal der Madonna made in Hollywood 6 ins heimatlich-vertraute Votivbild einer blattgold-geschminkten Hausheiligen, geboren und in Gnade gefallen' zu Mürzzuschlag/Steiermark anno 1946: They call her Elfie die Einsame, die Verwegene, die Gefangene, 8 die Hundeliebhaberin. Und auch für genügend Photos für den Spind des Genievoyeurs ist gesorgt.

Daß Jelineks Interviews ebenso kunstvoll gestylt sind wie sie selbst und das, was sie schreibt, und daß sie zuerst ihren autobiographischen Roman verfaßt und anschließend die passende Biographie dazu bastelt, also Henne und Ei gleichzeitig ist, stört dabei wenig. Bewiesen wäre dadurch nur einmal mehr, daß Schriftstellerinnen immer noch am besten für die Aufhebung grammatikalischer Schranken geeignet sind, sei es zwischen literarischem und alltäglichem Diskurs, sei es zwischen Ursache und Wirkung.

Was Frau schreibt, ist Frauenliteratur, und was Frauenliteratur ist, schildert Frauenleben, und deshalb lebt Frau das, was sie schreibt:

»Elfriede Jelinek: Sensibler Vampir«

Jelinek schreibt Dramen über sensible Vampirinnen.

»Haßliebe zur Kunsteislaufmutter; Heranzüchtung zum Kunstprodukt; Ich war der Katalysator einer katastrophalen familiären Konstellation. Elfriede Jelinek mit Vater (das tragischste Wesen, das mir je untergekommen ist) rechts mit Mutter (Paradigma einer emanzipierten Frau); Elfriede Jelinek: Ich war ein Einzelkind unter extremen Familienverhältnissen«.

Jelinek bringt Romane mit den familiären Tragödien von überzüchteten Einzelkindern ehrgeiziger Mütter hervor.

»Weltdame und Marxistin«.

Jelinek schreibt Kommentare in linken Zeitungen.

»Make up als Maske und Tarnung, Seit 13 geht sie stark geschminkt, ihre Fotos sind Inszenierungen«.

Jelinek posiert für »Emma« als doppelseitiges Pin up im grünen Kostüm und behauptet gleichzeitig sie sei menschenscheu.

»Literatur der totalen Negation, Elfriede Jelinek: Es gibt Dinge, die werden mir als Frau von den Kritikern nicht verziehen«.

Jelinek hat als Frau eben doch den unverstellteren Blick auf die Realität, und die Amme »Emma« nimmt die Schwester in Schutz: »Man verfällt oft dem Irrtum, die Autorin für unmenschlich, lieblos und zynisch zu halten, weil sie Unmenschlichkeit und Lieblosigkeit so zynisch beschreiben kann«, 9 aber nicht muß, weil sie als Frau natürlich auch zu sensiblen Tönen fähig wäre, wollte sie nur, könnte man sinnvoll ergänzen, verfiele man dem Irrtum, eine Autorin überhaupt für menschlich zu halten aufgrund der Konstruktions-Prinzipen ihrer Sätze.

Jelinek steht nicht nur ganz oben auf der Hitliste von »Emma«, weil sie auch in anderen Medien als Autorin mit einem »geradezu unheimlichen Talent« (Joachim Kaiser) gehandelt wird und deshalb schleunigst für die gute Sache vereinnahmt werden muß, sondern auch deshalb, weil sie die vollständige Synthese sämtlicher in Rede stehender Einheiten von Frau, Kunst, Leben und Medien ist:

Sie hat nicht nur eine problematische Mutter-Tochter-Beziehung plus moderner Ehe auf Distanz aufzuweisen, schreibt und spielt nicht nur auf Computern, Notenblättern und Klavieren wie ihre heute so gerne biographisch belästigte große Vorfahrin Bettine von Arnim, sondern liefert zur romantischen Kunst gleich noch ordnungsgemäß Wirklichkeit ab: in Form eines vermeintlich autobiographischen Romans wie »Die Klavierspielerin« oder Romanen, die »nicht nur auf *einer* 'wahren Begebenheit' beruhen (Klappentext zu »die liebhaberinnen«) oder einen »authentischen Fall« schildern (Klappentext zu »Die Ausgesperrten«) oder Schlüsselromancharakter haben (Sigrid Löffler behauptet, die Dichterin Aichholzer in »Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr« sei eine »aus mehreren Gestalten, die man kennt, zusammenmontierte Kunstfigur«).

Wenn sie nicht gerade ein wenigstens für die empörte Theatergemeinde allzu wenig verschlüsseltes Schlüsseldrama über den Wessely-Hörbiger-Clan verfaßt, engagiert sie sich darüber hinaus auch als Medienfrau im Frauenmedium »Schwarze Botin« und greift mit politischen Kommentaren in der »tageszeitung« oder im »Falter« ständig ins wirkliche Leben ein, zum Beispiel wenn Rechtsfrauen in ihren Frauenrechten beschnitten werden. Das wiederum in literarisch-delirierender Form:

»Der recht und einer seiner größten Vertreter auf der Erde, in seiner eigene Institut, hat, weil er es darf einen seiner Äpfel vom Baum der Institution fallen lassen, aber nur ein kleines: eine Assistentin in die Rechtshaus ist gefeuert worden. (...) Wo ginge der recht dann hin und wo kamen wir alle her, wenn der recht sich auf einmal um die Probleme von eine mindere Mehrheit (Frau) und eine mindere Minderheit (schwul) zu kümmern müssen würde glauben. Anstatt den vielen kleinen rechten, die heran gewachsen sind, die Macht fest zu stärken, damit endlich Mehrheit werden. «10

Kaum schreibt eine Frau einen Roman, in dem eine Tochter plus Mutter erscheint, wollen die Männer, nach zwanzig Jahren Frauenbewegung entsprechend konditioniert, den Frauen ans Wesen um dasselbe, oh grausamer Gedanke, besser zu begreifen: Bei Elfriede Jelinek erhalte »das Thema 'Beziehung der Geschlechter' die zentrale Bedeutung des immer stärker auf Wiedererkennbarkeit der dargestellten Realität gerichteten Schreibens. (...) Nicht alle Stadien des Romans, dieser erzählten Fallgeschichte über weibliche Frigidität und den wahnhaften Masochismus einer Frau, auch über die Perversion der unbefriedigten Sexualität in brutale Gewalt, sind gleichermaßen plausibel erzählt. (...) Die Figurendarstellung erfüllt aufgrund der doch eher eindimensionalen Charakteristik nur begrenzte Erkenntnisinteressen; wichtig ist das Buch nicht, weil es die (auch pornographischen) Phantasien des lesenden Voyeurs stimuliert, sondern weil der Roman ein besseres Verste hen 'abweichenden' Verhaltens bewirkt.«ll

So ein verständiger Mann, sensibel wie sich über Texte verständigende Frauen, auf der Suche nach dem Individuellen-Allgemeinen im Wix-Vorbild, Hauptsache der In-Put klappt. Im neuesten Out-Put von Elfriede Jelinek ist jedenfalls schon mal zwecks Ermöglichung des entsprechenden In-Put kräftig ausgestrichen worden:

«Welch Herrenlose spricht zu Ihnen wie sie Ihnen folgt.

Seit längerem allgemein verlacht, werfe ich mich, ein akkurat an den Brustfalten abgenähter Überzug (Inhalt) in meine (Form), die beste, in welche die Bestehenden, diese Behenden, mich hineinlassen. (...) Jetzt gehts los ich atme vor dem Spiegel, diesem wäßrigen Märtyrer, der mir Sie, mein Gegenüber, recht brav ersetzt: Seien Sie wenigstens eine Vorstellung von mir, mein liebster Partner fürs Fest, wenn sie alle zu singen meinen, dann sinke auch ich.«l2

Über die Doppelfrau vor dem Spiegel, die, herrenlos oder nicht, sich in geschlossener Gesellschaft mit sich selbst befindet, bereit zum narzißtischen Monolog, und als Inhalt sich in die ihr zugestandene Form wirft, ziehen sich tief – »mit ausdrücklicher Einwilligung der Verfasserin« – und lustvoll die Spuren des Rotstifts von Herrn Schuldt aus dem Hause Rowohlt. So genau wollte Mann's nun auch nicht wissen, wie es zugeht im nicht mehr penetrierbaren weiblichen Monolog, in dem die Sprecherin sich selbst zur Wixvorlage wird und sich selbst in den Spiegel projiziert, bevor es andere tun.

Was Jelinek selbst »eine Pornographie« nennt, scheint als Untertitel bei Herrn Schuldt aber schamhaft im Unterbewußtsein stecken geblieben zu sein. In dem von ihm *einmal* herausgegebenen »Literaturmagazin« beginnt der Text, nachdem er um seinen Anfang kastriert wurde, mit der Dissoziierung des nunmehr eher männlich als weiblich sprechenden Subjekts: »*Ich bin Luft, unentbehrlich zwar, aber noch verdiene ich die Bezeichnung Gegenstand nicht. Es gebt mir dementsprechend gut. Was hat die Frau nur an sich, daß die Bekanntschaft mit ihr ihren Gebrauch so gar nicht zu ersetzen vermag?«13*

Auch den Schluß hat Herr Schuldt amputiert: *»Ich gehe jetzt fort, aber nur, um wieder einmal zu früh zu erscheinen, bzw. auf mein Privileg als Frau zu verzichten. (..)Befreien Sie mich, aber nicht sich aus Ihrer Giganten Hand, damit ich Ihnen die Mutter die Amme eine Forst Beamtin kurz ALLES werden kann was noch nicht ist Hören Sie!«*

Daß Jelinek viel von Eva Meyer hält und Eva Meyer es wiederum mit Lacan hält und Lacan mit dem ALLES-sein, das er, was sonst?, als Synonym für das Phallus-sein ge braucht, muß nicht erst gesagt werden, um klar werden zu lassen, daß männlich-weibliche Ambivalenzen plus Autoerotik keinen Platz lassen für ein auf Identifikation, Penetration und Projektion ausgerichtetes System von Text, Person der Autorin und eigener Erfahrung, das in jene Lücken drängt, die die Sprecherin im Text schon von vornherein selbst ausfüllt.

Und dennoch ist jetzt schon klar, welches die beliebtesten Interviewfragen anläßlich ihres im Frühjahr erscheinenden Romans sein werden, Vorgaben dazu sind schon genug vorhanden: »Bei ihr ist Schreiben auch Selbsttherapie, Ersatz für Psychotherapie. 'Eigentlich', sagt Jelinek, 'war ich immer in Behandlung. Gesprächstherapie, nicht orthodoxe Analyse. Ich hatte insgesamt vier Psychiater. Meinen ersten Psychiater habe ich schon mit sieben Jahren verschlissen.«l4

*»Zur Zeit arbeite ich an einer Art erotischem Roman – ich sage nicht Porno (...). Ich versuche hier das weibliche Begehren zu thematisieren, das sich niemals realisieren kann, weil es sich nur in seiner Auslöschung realisieren läßt. Die Tragik, daß nichts möglich ist zwischen Männern und Frauen, weil das eine Begehren immer das andere zum Verlöschen bringt und eigentlich nicht steigert. Die weibliche Lust läßt sich, zusammen mit dem Mann nicht realisieren «*l5

Anmerkungen:

1. Ein Blick auf den Titel einer großen deutschen Frauenzeitschrift hätte dafür allerdings schon genügt: Emma, die Zeitschrift von Frauen für Frauen, oder heißt es: Amme, die Zeitschrift von Frauen für Frauen?

2. Elfriede Jelinek: »Milena Jesenska – Vom Schrecken der Nähe«, in: eine frau *ist* eine frau *ist* eine frau... – , Autorinnen über Autorinnen, zusammengestellt von Elfriede Gerstl, Wien 1985.

3. »Von dieser Mutter kommt sie nicht los. Wie im Roman die Klavierspielerin: Erika Kohut.« (Stern, 21/83).

4. »Sie geniert sich zuzugeben, womit sie ihre Nachmittage füllt. Da holt sie nach, was sie nie durfte: Fernsehen. Sieht all die schönen Spielfilme, die sie abends verschläft und deshalb als Video-Kassetten aufnimmt. Am liebsten als 'Gegengift',

amerikanische Krimis. Hollywoods Schwarze Serie. Bei Morden lebt sie auf.« (Stern 21/83)

5. Barbara Alms: Triviale Muster – »hohe« Literatur. Elfriede Jelineks frühe Schriften, Umbruch, Frühjahr 1987.

6. Sämtliche Zitate sind Schlagzeilen, Zwischentitel oder Bildunterschriften aus Emma 10/85, das letzte Zitat ist aus dem Text von Sigrid Löffler.

7. »Wie Erika *ist* auch Einzelkind Elfriede Jelinek von ehrgeizigen Eltern zum Genie gedrillt worden – 'Die Geburt des Jesusknaben war ein Dreck dagegen'.« (Stern, 21/83).

8....die übrigens von amerikanischen Feministinnen gerade für ihre weiblich-trotzige Stärke bewundert wird und so auch unter den eisernsten Ladies Strapse und Büstenhalter wieder dessousfähig gemacht hat

9. »Das Gefängnis der Elfriede Jelinek liegt im äußersten Westen Wiens. Ein verputztes Zweifamilienhaus.« (Stern, 21/83).

10. Falter, 12/87.

11. Norbert Schachtsiek-Freitag, Frankfurter Rundschau, 2.7.83 über »Die Klavierspielerin«. Die abschließende Erklärung über die Art der Wichtigkeit des Buches findet sich gleichzeitig auf dem Buchrücken der neueren Auflagen.

12. Elfriede Jelinek: »Begierde & Fahrerlaubnis« (eine Pornographie). Erster Text von vielen ähnlichen, in: manuskripte, Heft 93, September 1986.

13. »Elfriede Jelinek: Luft(Begierde)*. *Dieser Titel stammt von dem Herausgeber der auch für die hier veröffentlichte Fassung den Text stark gekürzt hat, beides mit ausdrücklicher Einwilligung der Verfasserin.« In: Literaturmagazin 18, 1986.

14. Emma, 10/85.

15. Süddeutsche Zeitung, 20.1.1987.

Literatur-Konkret 1987, S. 10

Gisela Elsner

Gewaltstreich der Begierden

Die klassischen Ehebrecherinnen der Weltliteratur könnte man für Vorkämpferinnen der Frauenemanzipation halten. Tatsächlich waren sie meistens Opfer ihrer Sehnsüchte und der Moral.

SCHILDERUNGEN gesellschaftlicher Mißstände waren immer das Thema bedeutender literarischer Werke, obwohl die herrschende Klasse darauf stets mit Protestgeschrei und Repressalien zu reagieren pflegt. Die bürgerliche Konvenienzehe, im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein pures Rechtsgeschäft, war ein solcher Mißstand. Die Opfer derartiger Ehen sind die Romanheldinnen von Stendhal, Gustave Flaubert, Leo Tolstoj, Theodor Fontane und David Herbert Lawrence: nämlich Madame de Rênal aus dem Roman »Rot und Schwarz«, Madame Bovary, Anna Karenina, Effi Briest und Lady Chatterley.

An einem bestimmten Punkt des Geschehens gewinnen ihre gegängelten Gefühle und abgerichteten Regungen die Oberhand. Gewissermaßen aus der geduckten Haltung heraus mucken sie trotz der Strafe, die ihnen droht, auf und sprengen, zwar nur vorübergehend, dafür aber voller Vehemenz die Fesseln der patriarchalischen Ehe. Allerdings ist ihre Lust durchdrungen von Angst, Scham und Schuldgefühlen. Kaum daß sie diese Lust empfunden haben, überfällt sie auch schon die Reumut. Dem herrschenden Konsensus sind sie so verhaftet, daß für sie der außereheliche Liebesakt den Charakter einer Straftat gewinnt.

Die tugendhafteste unter den erwähnten Ehebrecherinnen ist wohl Madame de Rênal, die vor dem Eintreffen des neuen Hauslehrers ihrer drei Kinder, eines gewissen Julien Sorel, nicht einmal von einer außerehelichen Liebesbeziehung zu träumen wagt. Wie tödlich zersetzend die Moral der bürgerlichen Klasse ist, zeigt sich zumal in dem Moment, da Madame de Rênal gegen diese verstößt, indem sie sich ihrem Geliebten Julien hingibt. *»Selbst als sie ihm nichts mehr zu verweigern hatte, stieß sie Julien mit wirklicher Empörung von sich, um sich gleich darauf wieder in seine Arme zu stürzen... Sie hielt sich für rettungslos verloren und, schaudernd vor dem Höllenabgrund, überhäufte sie Julien mit den wildesten Zärtlichkeiten...«.*

Während der Roman »Rot und Schwarz« bei seinem Erscheinen im Jahre 1830 als ein »geschmackloses unsittliches Sittengemälde« bezeichnet und totgeschwiegen wurde, trug der Roman »Madame Bovary«, der im Jahr 1857 veröffentlicht wurde, Gustave Flaubert sogar einen Prozeß wegen »Unsittlichkeit« und »Religionslosigkeit« ein.

Über Madame Bovary schreibt Flaubert in einem Brief*: »...sie ist...eine Frau der falschen Poesie und der falschen Gefühle...«.* Tatsächlich ist Emma Bovary das Produkt der Kitschromane, die sie als Zögling einer Klosterschule heimlich verschlang. Sie hat sich dermaßen mit den Heldinnen dieser Kitschromane und deren ereignisreichen Leben identifiziert, daß sie außerstande ist, sich mit ihrem eintönigen Landarztgattinnendasein abzufinden. *»Im tiefsten Grunde ihrer Seele harrte sie immer des großen Erlebnisses. Wie der Schiffer in Not, so suchte sie mit verzweifelten Augen den einsamen Horizont ihres Daseins ab und spähte in die dunstigen Fernen nach einem weißen Segel. Dabei hatte sie gar keine bestimmte Vorstellung... nach welchem Gestade sie steuern würde...«*

Weil sie nach dem großen Erlebnis lechzt, verliebt sich Madame Bovary in den Adjunkten eines Notars, einen Leo Dûpuis, der noch keine Erfahrungen in der Liebe gesammelt hat. Weil er sich nicht dazu ermannen kann, den ersten Schritt zu tun, frönt Emma Bovary in ihren Vorstellungen sexuellen Exzessen. *»Diese Wollust der Träume war ihr durch den leibhaftigen Anblick des Geliebten nur gestört. Wenn sie seine Schritte horte, zitterte sie. Sobald er aber eintraf verflog diese Erregung...«*

Nachdem Leo, der im buchstäblichen Sinn des Wortes zum Mann von Emmas Träumen wird, wegen seiner Studien den Ort verlassen hat, liefert ein zynischer Weiberheld namens Rudolf mit seinen klischierten Liebeserklärungen und seinen routinierten Umarmungen der Landarztgattin gerade jene Kitschromanliebschaft, nach der sie dürstet. *»Eines Tages«, sagt Rudolf, »begegnet man dem Glück... Endlich ist er da, der Schatz nach dem man so lange gesucht hat, leibhaftig da! ... Man ist geblendet, als käme man plötzlich aus der Nacht in die Sonne...«*

Gerade wegen der Abgedroschenheit derartiger Liebeserklärungen ist Emma von der Tiefe und der Einmaligkeit der Gefühle Rudolfs überzeugt. Zwar wirkt der Laufpaß, den ihr der Weiberheld gibt, auf sie wie ein Schock, doch löst dieser Schock bei ihr keine Ernüchterung aus. Vielmehr wertet sie das Wiedersehen mit dem Adjunkten Leo, obwohl es auf einen ganz profanen Zufall zurückzuführen ist, zu dem von ihr ersehnten großartigen Erlebnis auf. Enthemmt durch diese vermeintliche Außergewöhnlichkeit gibt sie sich dem Adjunkten während der Kutschenfahrt durch eine Provinzmetropole hin. Die Großartigkeit dieses Erlebnisses unterminiert Flaubert wahrhaft grandios mit der Schilderung der ihr anhaftenden Banalitäten:

»'Fahren Sie irgendwohin' befahl Leo und schob Emma in die Kutsche.

Das schwerfällige Gefährt setzte sich in Bewegung. Der Kutscher fuhr durch die Großebrückenstraße, über den Platz der Künste, den Kai Napoleon, über die Neue Brücke und machte vor dem Denkmal Corneilles halt.

'Weiter fahren, rief eine Stimme aus dem Inneren.

Die Kutsche fuhr weiter. Der Kutscher, trocknete sich den Schweiß von der Stirn und lenkte sein Gefährt durch eine Seitenallee dem Seine-Ufer zu, bis an die Wiesen.

'So fahren Sie doch weiter, rief die Stimme, diesmal wütend. Befehlsgemäß nahm der Wagen seine Fahrt wieder auf. Ab und zu warf der Kutscher einen verzweifelten Blick vom Bock herab nach den Kneipen. Er begriff nicht, welche Bewegungswut in seinen Fahrgästen steckte, die nirgends haltmachen wollten...«

Weil Emma Bovary jedoch in ihrem Ehebruch recht rasch alle Banalitäten ihrer Ehe wiederfindet, verwandelt sie ihren Liebhaber, indem sie zwar an ihn adressierte, aber nicht gerichtete Briefe schreibt, in ein Phantom. Über die Briefe heißt es bei Flaubert: *»Aber beim Schreiben stand vor ihrer Phantasie ein ganz anderer Mann: nicht Leo, sondern ein Traumgebilde, eine Reminiszenz an den herrlichsten Romanhelden, das leibhaft gewordene Idol ihrer heißesten Gelüste... obgleich sie eigentlich gar keine bestimmte Vorstellung von ihm hatte...«*

Doch erweist sich die Flucht der Madame Bovary aus der Wirklichkeit auf die Dauer als ein Ding der Unmöglichkeit. Ein Gerichtsvollzieher, der mit einer Zwangsvollstreckungsurkunde vor ihrer Haustür erscheint, zwingt Emma dazu, den Tatsachen ins Auge zu schauen. Dieser Konfrontation mit der Wirklichkeit kann sich Emma nurmehr durch den Freitod entziehen.

Nicht anders als Madame Bovary endet auch Anna Karenina tragisch, die Heldin des gleichlautenden Romans von Tolstoj, dessen erster Teil 1875 und dessen zweiter Teil 1877 erschien. Die Tragödie bahnt sich in dem Augenblick an, da sich Anna Karenina, Gattin eines gefühlskalten, pedantischen hohen Staatsbeamten, in den Grafen Wronskij verliebt. Hätte es sich bei diesem Liebesverhältnis um eine salonfähige frivole Liaison gehandelt, wäre sie von der Mitwelt keineswegs als anstoßerregend empfunden worden. Was diese Liebesbeziehung in den Augen der etablierten Kreise skandalös erscheinen läßt, ist die Tatsache, daß sich Anna zu ihrer Liebe bekennt und der besseren Gesellschaft die Stirn bietet, indem sie mit ihrem Geliebten ein neues Leben beginnt.

Die etablierte Gesellschaft weiß sich hierfür zu rächen. Während sie dem Grafen Wronskij nach wie vor ihre Türen öffnet, ist niemand mehr bereit, Anna zu empfangen. So treibt die bessere Gesellschaft im zaristischen Rußland, Türen öffnend und schließend, voller Perfidie einen Keil zwischen die in innigster Liebe Vereinten. Anna betrachtet es als einen Verrat an der Liebe, daß Wronskij in Kreisen gesellig verkehrt, zu denen ihr der Zugang verwehrt wird. Sie beginnt, an der Liebe ihres Geliebten zu zweifeln. Immer klarer tritt in Tolstoijs Roman zutage, daß die Liebe, deretwegen Anna auf Ansehen und Privilegien verzichtete, nicht stark genug ist, um die Diskriminierungen zu überdauern. *»Er ist mein ein und alles, und ich verlange völlige Hingabe von ihm. Er aber strebt immer mehr danach, sich von mir zu lösen. Vor unserer Verbindung gingen wir einander entgegen, aber dann gingen wir unaufhaltsam auseinander...«*

Mit der Vorstellung, ihren Geliebten zu verlieren, kann sich Anna jedoch nicht abfinden. Deshalb sucht sie durch ihren Selbstmord ihre Niederlage in einen Sieg umzumünzen. Indem sie sich vor einen fahrenden Zug stürzt hofft sie nicht allein, ihre Liebe als Erinnerung im Gedächtnis ihres Geliebten zu verewigen. Bevor sie stirbt, denkt sie auch voller Rachsucht daran, wie sich ihr Geliebter nach ihrem Tode quälen und seinen Verrst bereuen wird.

Während Tolstoij seine Heldin ebensowenig verdammt wie Flaubert Madame Bovary oder Stendhal Madame de Rênal, hat Theodor Fontane ein höchst schulmeisterhaftes Verhältnis zu Effi Briest, der Heldin seines erst im Jahre 1896 erschienenen Romans. Effi Briest ist eine unglaubwürdig standesbewußte junge Adelige, die Baron von Instetten, dem erstbesten standesgemäßen Freier, ihr Jawort gibt, obwohl es ihr vor dessen militanter Korrektheit graust. Ausschlaggebend ist für sie allein die Tatsache, daß man Instetten nachsagt, er würde Karriere machen. Einer Freundin gegenüber äußert sie sich zu ihrer Entscheidung folgendermaßen: *»Gewiß ist er der Richtige... Jeder ist der Richtige. Natürlich muß er von Adel sein und seine Stellung haben...«*

Auch als Gattin des Baron von Instetten verhält sich Effi Briest auf eine schier unglaubwürdig anmutende Weise korrekt. Stillschweigend nimmt sie es hin, daß ihr Ehemann ihr nur gewogen ist, wenn sie sich ihm und seinen Wertmaßstäben bedingungslos unterwirft. »*Instetten*«, heißt es bei Fontane, *»war lieb und gut, aber ein Liebhaber war er nicht. Er hatte das Gefühl, Effi zu lieben, und das gute Gewissen, daß es so sei, ließ ihn von besonderen Anstrengungen absehen...«*

Erst Effis Bekanntschaft mit einem Schürzenjäger namens Crampas bringt Abwechslung in ihr Leben. Die Tatsache, daß Crampas Effi verführt, erfährt der Leser allerdings nur durch äußerst taktvolle und diskrete Anspielungen. Ob Prüderie oder blanker Opportunismus Fontane dazu bewogen, den Ehebruch seiner Heldin, obwohl dieser das einzig einschneidende Ereignis in dem inhaltsleeren Roman darstellt, stets mit einem nichtssagenden ES zu umreißen, sei dahingestellt. *»Ich kann es nicht loswerden... ich habe die Schuld auf meiner Seele. Ja, da hab ich sie. Aber lastet sie auch auf meiner Seele? Nein...«*

Dafür, daß Effi die Schuld wegen dieses ES nicht nur auf der Seele lastet, sorgt kein anderer als Theodor Fontane. Er läßt Baron von Instetten durch einen an den Haaren herbeigezogenen Zufall Liebesbriefe des Schürzenjägers Crampas finden, über die zwar zuvor im Roman kein Sterbenswörtchen verloren wurde, die jedoch Baron von Instetten die Handhabe liefern, die Scheidung einzureichen und Effi Briest aus dem ehelichen Haus zu verstoßen. So kriecht der Realist nach Hausmacherart, Theodor Fontane, vor der herrschenden Moral zu Kreuze.

Einsam und allein gelassen mit ihrer Schuld, dem ES, lebt Effi, gewissermaßen als eine Dame, nach der keinerlei Nachfrage besteht, so lange in einer Berliner Wohnung, bis sie in Gnaden wieder in ihr geliebtes Elternhaus aufgenommen wird, wo sie glücklich wäre, wenn dies die Vorstellungen des Moralapostels Theodor Fontane nicht verböten. Der zieht es vor, den Realismus über Bord zu werfen. Er läßt seine Protagonistin an einer medizinisch schlichtweg absurden Todesursache sterben: an einer mystifizierten Verschnupfung.

Bevor sie ihren letzten Atemzug tut, mutet es Fontane seiner Heldin noch zu, eine jener Einsichten zu gewinnen, die höhere heißen, weil sie keine Menschenseele einsehen kann. Gewissermaßen unterm Galgen stehend, reicht Effi Briest dem Henker ihren Galgenstrick, indem sie Baron von Instetten, der sie schwerlich gemeiner hätte behandeln können, recht gibt. *»Und es liegt mir daran, daß er erfährt, wie mir hier klar geworden, daß er in allem recht gehandelt...«*

Es ist kein Wunder, daß dieser Roman von Anfang an die Gunst des Bildungsbürgertums sowie der Kritikersippschaft des Deutschen Reichs erlangte. Offenkundig bemüht, die Unglaubwürdigkeit seines Roman zu bemänteln, macht Fontane keinen Hehl daraus, daß es sich hierbei um eine Geschichte aus dem Leben handelt, der eine Affäre der Berliner Gesellschaft zugrunde liegt. Wohl aus purer Geschwätzigkeit erwähnt er allerdings in einem vertraulichen Privatbrief, daß die wirkliche Effi beim Erscheinen seines Romans in bester Gesundheit als ausgezeichnete Pflegerin einer großen Heilanstalt tätig gewesen sei.

Diese Äußerung entlarvt Fontane als einen Schriftsteller, der an der Wirklichkeit so lange herumflickt, bis sie der herrschenden Moral wie ein Maßanzug paßt. Zudem kündet die besagte vertrauliche Äußerung von Fontanes Hörigkeit: Reiner Standesdünkel hält Effi Briest davon ab, sich nach ihrer Scheidung, durch die ihr der Zugang zu den besseren Kreisen versagt ist, den Zugang zu den schlechteren Kreisen zu verschaffen und impertinent als Lohnempfängerin ihr täglich Brot zu verdienen, wie es die wirkliche Effi tat, indem sie, statt ihre Schuldgefühle zu hegen und zu hätscheln, sich als Pflegerin in einer Heilanstalt auf eine mit den bourgeoisen Regeln einfach nicht zu vereinbarende Art und Weise nützlich machte. Zweifellos wäre Fontane die Gunst des Bildungsbürgertums und der Kritik verwehrt worden, wenn er die zwar anstoßerregende, aber wundervoll wahre Geschichte erzählt hätte.

Im Gegensatz zu diesem Moralisten trug der Roman »Lady Chatterley's Lover« seinem Autor nichts als Schimpf und Schande ein. Als Lawrence den Roman im Jahre 1928 auf eigene Kosten drucken ließ, weil sich daran kein Verleger die Finger verbrennen mochte, reagierte die englische Öffentlichkeit darauf mit einem hysterischen Empörungsschrei. Das Buch wurde zum inneren Feind der Nation. Das englische Innenministerium trat sofort in Aktion. Die Post- und Zollbehörden beschlagnahmten jedes greifbare Exemplar dieses Romans. Von der Presse wurde Lawrence mit Verunglimpfungen überschüttet. Noch heute haftet dem Roman etwas Anrüchiges an.

Schon sein Anfang läßt nichts Gutes ahnen. Die Heldin, eine junge Frau namens Connie, heiratet den Baronet, Land- und Kohlegrubenbesitzer Clifford Chatterley, als dieser vier Wochen Fronturlaub hat. Sechs Monate nach seinem Fronturlaub kommt Chatterley aus dem Krieg als Krüppel zurück, von den Hüften abwärts gelähmt und impotent. Allein darauf bedacht, daß ihn sein Eigentum überlebt, legt er seiner Gattin Connie nahe, sich von einem Mann, der seiner Potenz nicht verlustig ist, einen Erben seiner Ländereien und Kohlegruben zeugen zu lassen:

»Und wäre es dir gleich, von welchem Mann ich das Kind bekomme?«

»Nun, Connie, ich würde mich auf deinen natürlichen Instinkt für Anstand und Geschmack verlassen. Du würdest es nicht dulden, daß ein indiskutabler Bursche dich anrührte... «.

Aber eben solchem »indiskutablen« Burschen gibt sich Lady Chatterley instinktlos hin. Indiskutabel ist dieser Bursche insofern, als er, ein Waldhüter, zu den Lohnempfängern des Baronets zählt, der als Erben seines Besitzes nur den Abkömmling der Klasse akzeptiert, die als besitzende, ein Monopol auf den Besitz geltend zu machen weiß.

Den Klassenunterschied innerhalb dieser Liebschaft bringt D. H. Lawrence dadurch zum Ausdruck, daß er den Liebesakt für die Lady zu einem mystischen Erlebnis werden läßt, während die Liebeserklärungen des Waldhüters zwar von Vulgarität, aber auch von einer gigantischen Liebeskraft kunden: *»Du hast einen Hintern, wie er die Welt zusammenhalten könnte. Und wenn du scheißt und wenn du pißt, das gefällt mir... Du hast einen anständigen Weiberarsch.. Und wenn ich nur noch zehn Minuten zu leben hab und deinen Arsch streicheln kann, würde ich denken, ich hab mein Leben gelebt...«*

Diese für eine Dame aus ihren Kreisen unüblichen Huldigungen sind Lady Chatterley mehr wert als ihre Privilegien. Auf ihren Entschluß, den Waldhüter, von dem sie ein Kind erwartet, zu heiraten, reagiert der impotente Land- und Kohlegrubenbesitzer haargenau so wie die englische Öffentlichkeit auf das Erscheinen des verrufenen Romans. *»Mein*

Gott, du müßtest vom Erdboden vertilgt werden!... Und du willst sagen, daß du einem Kerl wie dem ein Kind auf die Welt setzen willst... Man kann sich nur wundern... daß solche Kreaturen geboren werden dürfen... du bist nicht normal. Du gehörst zu diesen halb irrsinnigen, perversen Frauen, die der Verworfenheit nachrennen müssen...«

Als irrsinnig und pervers bezeichnet der Baronet nicht den von ihm sogar legitimierten Ehebruch seiner Gattin, sondern allein die Tatsache, daß Lady Chatterley im Rahmen eines Einzelfalls, der keine Schule machen darf, den Klassenunterschied, der das Fundament des Eigentums darstellt, außer Kraft setzt. Außer Rand und Band gerät der Baronet vor allem durch die Absicht seiner Gattin, einen von seinen Angestellten zu heiraten. Denn mit dieser Eheschließung zwingt die Lady den Staat, der ein Instrument zur Aufrechterhaltung der Macht und der Unantastbarkeit des Eigentums der herrschenden Klasse darstellt, das zu legitimieren, was seinen Bestand gefährdet.

Im Gegensatz zu Lady Chatterley setzen Effi Briest, Anna Karenina, Madame Bovary und Madame de Rênal schon insofern die Klassenunterschiede nicht im Rahmen eines Einzelfalles außer Kraft, als sie alle standesgemäße Liebhaber haben. Selbst der Liebhaber der Madame de Rênal wird dadurch salonfähig, daß er auf dem besten Wege ist, Priester zu werden. Während Lady Chatterley zugunsten der einzigartigen Huldigungen, die ihr selbst scheißend und pissend noch zuteil werden, ihre gesellschaftlichen Privilegien bedenkenlos über Bord wirft, zittern die übrigen Ehebrecherinnen vor ihrer Deklassierung.

Die Tatsache, daß sie ihre gesellschaftliche Stellung dennoch durch ihre Ehebrüche aufs Spiel setzen, beinhaltet keineswegs eine Mißachtung der bürgerlichen Gesellschaft. Lediglich die Verfasser der Romane, deren Heldinnen diese Ehebrecherinnen sind, werden mit Verachtung überschüttet. Statt zu verachten, was sie psychisch und physisch verkrüppelt, verinnerlichen diese Ehebrecherinnen die verrotteten Moralbegriffe der Bourgeoisie. Weil sie in den Kinderschuhen ihrer Schuldgefühle steckenbleiben, sind sie keine Vorkämpferinnen der Befreiung der bürgerlichen Frauen, geschweige denn der Proletarierinnen, die ihre Persönlichkeit im Kampf um mehr Lohn entfalten mußten.

Die zur Debatte stehenden Ehebrecherinnen sind die Opfer eines Gewaltstreichs der Begierden, die ihr Recht fordern, ehe dies die Ehebrecherinnen selber zu tun wagen. Einzig und allein Madame Bovary, die Protagonistin im Roman des nach wie vor konkurrenzlos dastehenden Meisters des Realismus, Gustave Flaubert, wird nicht zum Opfer eines Gewaltstreichs ihrer durch die Lektüre zu vieler Kitschromane verkommenen Begierden. Ihr versetzt die Zwangsvollstrekkungsurkunde in der Hand eines gesichtslosen Gerichtsvollziehers den Todesstoß.

Von Gisela Elsner erschien zuletzt:

»Das Windei«, Rowohlt 1987, DM 36,

Literatur-Konkret 1987, S. 14

Sarah Schumann

Enthüllungen

HINTER der Schauspielerin ist die Schauspielerin, und hinter dem Nackten ist das Nackte.

Das Telefon läutet. Isabella Rossellini wirft sich ihren Abendmantel aus blauem Spiegelsamt über. Sie weiß, Denis Hopper wird gleich die Tür zu ihrem Appartement auftreten. Sie weiß, er wird dann mehrere Dinge zur gleichen Zeit wahrnehmen: daß sie ihren Abendmantel aus blauem Panne-Samt trägt, daß sie nackt darunter ist, daß sie das Glas mit Whisky gefüllt hat, daß er es hastig austrinken wird. Sie weiß, er wird danach aus seiner Jackentasche eine Maske mit der euphorisierenden Droge herausziehen und daran saugen. Wenn er im Rausch ist, findet sie ihn noch großartiger und furchterregender als in seinem normalen Zustand. Sie weiß, daß sie auf dem Stuhl sitzend ihre Beine auseinanderzustellen haben wird. Sie wird ihn sagen hören, 'sieh mich nicht an'. Er jedoch wird hinsehen. Dann wird sie seine obszönen Sätze hören: Verrücktes, von einem Trauma Herrührendes, wird sie denken. Sie kennt schon jedes Wort. Sie denkt: auf der Auslegware des Fußbodens werden wir enden.

Ihre Gedanken irren in den furchtlosesten aggressiv getönten Schwankungen herum. Kreisen um koralline Teile, aus denen Muschelschalen gebaut werden könnten, und um die Erfahrung vieler Wiederholungen. Sie spürt höchste physische Präsenz in einem Up and Down des diesmal korallenfarben getönten Caputmortuums. Wie mit Basaltklingen geführt, dringt der Schlag in den Teppichboden.

Hopper sieht wie auf einer in die Ferne gerückten Großaufnahme Rossellinis geöffneten Mund, in dem ihm ihr angeschlagener Schneidezahn auffällt.

Sie sieht seine Hand eine ruckartige Bewegung durch die Luft ausführen. Der entstandene Luftzug entfernt den Schleim, so wie man eine Plastikfolie von einem verschweißten Buch herunterzieht. Dann sieht sie die Hand plötzlich innehalten und deren Finger in der Form einer angelegten Pistole verharren. Rossellini meint, es müsse sich um ein Ritual handeln.

Hopper sieht das vollkommene Bild von Rossellini. Sieht es vom Morgen bis zum Abend, die Nacht hindurch. Morgens öffnet sie Fremden ihre Appartementtür, perfekt gekleidet in ihrem Tageskleid in der Farbe hellen Caputmortuums. Sie hat dann die Haltung einer angeknickten Lilie. Ihr Kopf ist die Blüte, im Nacken leicht gebeugt durch das Gewicht der Locken aus Synthetik. Ihre Arme trägt sie leicht angewinkelt, abgerundet, so wie sich die Kontur eines Mandolinenkörpers gegen den Hintergrund abhebt. Er weiß, daß sie abends spät nach ihrer Arbeit nach Hause gebracht wird. Er weiß auch, sie entkleidet sich dann sofort und geht durch ihre Wohnung, die ihr zugleich vertraut und fremd erscheint.

Ihr Appartement ist stickig und heiß. Die Wände sind in totem Violett gehalten. Grüngelb leuchtet auf von dem Bogenhanf in den Blumentöpfen, welche auf den Möbeln im Raum gleichmäßig verteilt sind. Selbst auf dem Toilettenspülbecken steht eine solche Pflanze.

'Die müssen von jeher hier gestanden haben', denkt sie. Hopper stellt sich nun vor, wie Rossellini sich auszieht. Es ist eine Offenbarung. Wie das erste Mal sieht er ihren nicht ebenmäßigen Körper.

Sie hat einen zu stark hervortretenden Bauch. Ihre Hüften und Oberschenkel sind nicht vollendet schön, eher ein wenig verunglückt, ausgerutscht. Mit einem Schwung, wie sich die Frauen in den Filmen von Mizoguchi der Perücken entledigen, zieht sie sich das falsche, schwarze, gelockte Haar vom Kopf herunter. Sichtbar wird ihr zusammengeknotetes eigenes. Es ist wenig. Sie kniet sich dann auf den Boden vor die Couch, holt einen festen Gegenstand hervor, den sie schmerzhaft innig betrachtet. Sie legt dann den Gegenstand an seine alte Stelle zurück und wirft sich erregt auf den Teppich. Ihr Gesicht liegt nun neben einem ekligen Fleck auf dem Teppichboden. Er findet sie vulnerabel und stark zugleich.

Rossellini ist Sängerin. Er hört sie gerne in dem verwahrlosten Nachtlokal singen. Wie sie sich da in ihrem hautengen, blauen Abendkleid zu der Musik bewegt, findet er wunderbar und er meint: sie hat keine kindlich naive Stimme. Sie singt besser als Marilyn Monroe, sie singt wie eine Frau, wie ein strammstehendes Farnkraut mit Sporen auf der Rückseite des Blattes. Hopper geht es durch und durch, wenn er ihren Song mitsummt, sein Körper sich durch das Mitsummen ihres Liedes strafft. Er findet: in allem geht sie wie auch er selbst an die äußerste Grenze des Möglichen.

Rossellini denkt an die rasenden Autofahrten, die Hopper mit ihr und den Männern, die durch ihre Verbrechen einander verpflichtet sind, unternimmt. Sie denkt: er geht immer an die äußerste Grenze, wenn es um die Gewalt geht oder um das Tempo des Autofahrens. Zuweilen läßt er sie in ihrem Abendmantel aus blauem Spiegelsamt neben sich sitzen, und zuweilen muß sie sich zwischen die Verbrecher in den Fond des Autos quetschen. Sie weiß: sie wird Zeugin werden. Sie wird in eine Baracke, die in den Slums am Rande der Kleinstadt liegt, gefahren werden. Sie wird in dem Zimmer der Baracke sehen, wie sich die unförmigen alten und jungen Frauen selbstbewußt und gleich zeitig indolent zwischen den Gangstern bewegen. Sie wird bangen, ob diese Leute ihr Kind wohl gut versorgen. Sie wird sich zusammen mit den

Verbrechern, Hopper und den Prostituierten wie ein Kienholzsches Objekt stehen sehen. Bewegung wird in den Raum kommen, wenn ein exhibitionistischer Verbrecher, schimmernd gekleidet, eine Grubenlampe mit einem langen Kabel von der Wand nehmen wird, um sie sich wie ein Mikrophon vor den Mund zu halten. Sie wird sehen, wie er einen sentimentalen Song als play-back vorführt und einmal den Raum durchquert. Die Grubenlampe in seiner Hand wird ihn anstrahlen. Sie wird Hopper am Türpfosten stehen sehen, wie er das Lied mit der Bewegung seines Körpers begleitet. Plötzlich wird er das Tonband aus dem Kassettenrecorder herausreißen. Die daraufhin eintretende Stille wird ihr unheimlich sein. Sie wird sehen, wie der Schausteller und Hopper sich in den Hintergrund des Zimmers zurückziehen und wie dieser nun beschwichtigend eine Pille in Hoppers Mund wirft.

Rossellini sitzt, gekleidet in ihren blausamtenen Abendmantel, auf dem Beifahrer sitz neben Hopper im Auto. Sie überlegt, was wohl mit ihrem Lover, der zu den Gangstern und Prostituierten in den Fond des Autos hineingepfercht worden ist, passieren wird. Sie sieht die Maske mit der euphorisierenden Droge in Hoppers Jackentasche. Sie bemerkt, daß sie in die Ausläufer der Slums fahren. Sie hört die Bremsen quietschen. Ihr Lover wird von den anderen aus dem Auto hinausgeschlagen. Sie sieht, wie die Frauen sich zurückziehen und die Verbrecher mit durchgedrückten Knien schlaksig stramm stehend ihren Lover umzirkeln. Aus dem Autoradio dröhnt ihr ein Lied in die Ohren. Sie sieht Hopper hastig an der Maske mit der Droge saugen. Dann hört sie ihn Obszönitäten sagen. Sie sieht, wie ihr Lover von der Gang hin und her gestoßen wird. Wie er gezwungen wird, Hoppers Muskeln zu befühlen, während dieser sich mit heftigen Bewegungen seinen Mund mit Lippenstift beschmiert und dann anzüglich den Mund ihres Lovers küßt, breit auseinanderschwappend, bis das Gesicht des Lovers zu einer grellroten Soße geworden ist. Das geküßte Gesicht sieht wie eine Wunde aus, denkt sie. Hopper verwischt die Wunde mit einem Fetzen aus blauem Spiegelsamt. Sie kennt seine stummen Befehle an die Verbrecher, die Stimmung des Übereinklangs. Sie weiß, daß sie nun ihren Lover zusammenschlagen werden. Mutig beugt sie sich aus dem Auto in Richtung der Männer, doch sie weiß, daß sie keinen der Männer an seinem Vorhaben hindern kann. Sie sieht, wie ihr Lover geprügelt und getreten wird, solange bis er blutüberströmt in den Schlamm des Bodens sinkt. Über sich auf dem Autodach hört sie die Tanzschritte einer Frau zu der Musik des Autoradios. Diese Szene hat Kubricksche Größe, denkt Rossellini.

Die geschundene Isabella Rossellini.

Wie emporgehoben, gleitend und geräuschlos wie von der Hebebühne des Friedrichstadtpalastes, steht sie nun im Vorgarten des Hauses ihres Lovers, beleuchtet von den Lampen des vor der Haustür parkenden Autos. Sie ist nackt. Zum Ende hin ist sie auch verletzt worden. Die Farbe ihrer Haut ist, würde man sie malen, ein Zinkweiß mit Elfenbeinschwarz und Chromoxydgrün gemischt. Ein graues Grau, und diese Haut ist gefleckt von Blutergüssen. Die Flächen der Blutergüsse und der unbeschädigten Hautpartien ergeben ein harmonisches Bild. Würde man ihre Wunden mit Salz befeuchten, sie flössen auseinander. Der Lover bringt Rossellini in sein Haus und hält ihren verwundeten Körper in seinen Armen. Sie stößt in seinen Armen eine Beschwörung aus, die sie und ihren Freund betrifft. Die danebenstehende Freundin des Lovers reißt ihren Mund weit auf, und aus der wie ein Loch geformten Mundöffnung dringt ein entsetzlicher Schrei. Jemand bringt nun einen Mantel, der Rossellinis geschundenen Körper zusammenhält, und damit verschwindet die Haut, die sich in verkleinerter Form und bereits tot als Eidechse auf meiner Handtasche befindet.

Literatur-Konkret 1987, S. 16

Ingrid Klein

Haben wir nichts zu lachen?

In einer 1500 Seiten Anthologie über literarische Hochkomik werden außer zweihundert Schriftstellern auch zwei Schriftstellerinnen zitiert. Das sind zwei zuviel findet: Ingrid Klein

NEULICH im Kulturbetrieb: Nach der öffentlichen Diskussion über das jüngste Werk eines bekannten deutschen Dichters näherten sich einige Podiumsteilnehmer, die in ihrer Eigenschaft als Schriftsteller geladen waren, einer Podiumsteilnehmerin, die in ihrer Eigenschaft als Kritikerin geladen war, mit – sinngemäß – folgenden Worten: Sie wollten ihr, rein privat, mitteilen, daß ihrer Analyse zufolge ihre Kritik nur den Schluß zuließe, daß sie eine heimliche, bisher unerfüllte Leidenschaft für den kritisierten Dichter hege. Mit dem Verriß seines Werks habe sie nur unvollkommen ihren Wunsch kaschieren können, mit dem Dichter in persönlicheren Kontakt zu kommen. Die Herren entfernten sich wieder, der Dichter selber trat an den Tisch der Rezensentin und sagte, ebenfalls privat und sinngemäß: Ihm wäre zu Ohren gekommen, daß sie die Kritik nur deswegen so geschrieben habe, um mit ihm zu schlafen, aber er müsse ihr zu seinem außerordentlichen Bedauern mitteilen, daß er dazu keinerlei Lust verspüre.

Ich fürchte, die Kritikerin kann bis heute nicht über diese Episode lachen, obgleich das die einzige angemessene Reaktion gewesen wäre. Das ist ja das Dilemma: Frauen fehlt der nötige Humor, sowohl im richtigen Leben als auch, eine konsequente Folge, in der Literatur. Dieses alte Vorurteil liegt jetzt, dank Bernd Eilert, als Tatsache gebunden vor. Die Fleißarbeit des »Titanic«Mitarbeiters heißt: »Das Hausbuch der literarischen Hochkomik«.

Für Freundinnen der Statistik: auf gut 1500 Seiten präsentiert der Herausgeber über 200 Autoren aus ungefähr 600 Jahren Kulturgeschichte. Zwei der Autoren sind Frauen. Die Beantwortung der Zwischenfrage des KONKRET-Hauschauvinisten: »Wo hat er die denn her?« stellen wir zurück und unsererseits fest, daß das zwei Frauen zuviel sind. Diese kleine Entgleisung sah der taz-Kulturredakteur Mathias Bröckers dem Herausgeber bei seiner Rezension des Komik-Hausbuches nach: »Daß Anthologien nie komplett sein können, versteht sich von selbst, grobe Unterlassungen indessen sind mir in dieser nicht aufgefallen.« Der alternative Kritiker gestattet den weniger Belesenen noch einen kleinen Blick auf seine andere Bildung, komplettiert die Sammlung um einige Namen aus seiner Humoristenkartei, macht einen artigen Diener und tritt ab.

Ihm ist es also eine Kleinigkeit zuwenig und mir eine Kleinigkeit zuviel, denn, wie bereits erwähnt, Schriftstellerinnen haben in dieser Komiker-Anthologie nichts zu suchen. Wenn sie sich äußern, wollen sie ernstgenommen werden, was inzwischen auch die feministische Literaturwissenschaft, hier: Sigrid Weigel, zugeben muß: »Für Frauen scheint der Eintritt in die Öffentlichkeit, in die Literatur und in die Sprache bis heute ein ausgesprochen ernsthaftes Vorhaben zu sein.«

Kommen wir zurück zur Frage, woher Bernd Eilert die beiden Autorinnen hat, und erweitern diese um die Zusatzfrage: warum ausgerechnet die Amerikanerin Dorothy Parker (1893-1967) und die Engländerin Jane Austen (1775-1817)? Das Register des »Hausbuchs« beantwortet die Frage nach der Quelle bei Dorothy Parker: »Copyright (c) 1985 by Haffmanns Verlag AG Zürich«. Ob die Auswahl auf einem Zufall, einem Irrtum oder einer kleinen Gefälligkeit gegenüber dem Hausverlag beruht, ist letztendlich ziemlich schnurz, und die zitierte Passage aus »Mrs. Hofstadter aus der Josephine Streeet« ist durchaus komisch. Außerdem kannte ich die Schriftstellerin – wie ungefähr ein Viertel der anderen Autoren – bisher nicht und bin für Anregungen immer dankbar.

Weniger hilfreich bezüglich des »woher« ist das Register bei der zweiten , Hochkomikerin. Jane Austen hat der Herausgeber beziehungsweise der Freundeskreis B. Eilert, dem er im Anhang ausführlich für die geleistete Sammelhilfe dankt, in einem DDR-Verlag gefunden. Da hat er es sich unnötig schwer gemacht, denn das Gesamtwerk der Dichterin gibt es auch im Westen. Bevor wir uns auch hier in Spekulationen darüber verlieren, ob Frau, Freundin, Tochter oder Verwandte der Sammler gerade ein Seminar über klassische Literatur besuchten, ob zwangsumgetauschte Devisen in Ostberlin nur in diesem einen Austen-Roman investiert werden konnten oder ob das Weihnachtsgeschenk einer geschätzten Person, zu der man sich in gewisser Abhängigkeit befindet, endlich gewürdigt werden mußte, wenden wir uns der zitierten Passage selber zu:

Auch hierfür kann das Prädikat »komisch« vergeben werden. Der Herausgeber, der seine Sammlung in zwölf Rubriken unterteilt hat, von »Essen und Trinken« bis »Gäste und Feste«, läßt in letzterer Jane Austen zu Wort kommen: mit einem Lehrstück zu Szenen einer Ehe im England des 18. Jahrhunderts. Abgesehen davon, daß Ausschnitte aus Jane Austens Romanen in jede der mehr wegen der Übersicht als wegen inhaltlicher Unterscheidung gewählten Rubriken gepaßt hätten, kann diese Stelle aus drei Gründen ausgewählt worden sein: Sie paßte gut in den Überleitungstext von einem Autor zum nächsten, sie war gerade (s.o.) zur Hand oder sie hat besonders gut gefallen. Letzteres kann wiederum zwei Gründe haben: Es handelt sich um einen jener berühmten bissigen Austen-Dialoge, bei denen entweder beide Ehehälften als komplette Idioten dastehen, oder aber – und das ist hier der Fall – nur die Ehefrau.

Mit den Ehefrauen hat es Herr Eilert. Unter »Erotisches und Exotisches« gräbt er einen englischen Komiker namens Samuel Pepys aus, dessen Tagebuchaufzeichnungen ihn so entzücken, daß er »die Gegenstimme der Gattin ausnahmsweise kaum vermißt«. Es ist nicht zu verheimlichen: Auf der Suche nach direkten oder indirekten Erklärungen für die unpassende Präsenz von zwei Dichterinnen, und zwar ausgerechnet diesen beiden, stößt man bei Eilert auf den Versuch, auch Ehefrauen für voll zu nehmen, was ihm allein deswegen nicht gelingt, weil er es nicht ernst meint.

Die Einleitung zur letzten Rubrik beschäftigt sich mit dem Buch »Lachen – Gelächter – Lächeln«, herausgegeben von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Deren Versuche, dem Lachen theoretisch näherzukommen, lappen für unseren professionellen Humoristen meistens »ins Katastrophische«, was ihn allerdings nicht hindert, Zitate von Denkern wie Jacques Derrida oder Dichtern wie Jean Paul so wiederzugeben, als wärens Ausgrabungen von ihm. Kurz und gut, in diesem Buch trifft er auch auf einen feministischen Artikel zum Thema. Eilert zur »Frauen-Frage«: »Und für alle, die den Kanal immer noch nicht voll haben, wird auch die Frauen-Frage: 'Gibt es das überhaupt, ein spezifisch-weibliches Lachen?' noch geklärt; und zwar von Gerburg Treusch-Dieter, die es, 'da es nicht »auf der Hand« liegt', natürlich »im Schoß« gefunden hat (...)«.

Aus dem ersten und dem letzten Absatz des achtzehn Seiten langen Artikels der Autorin, die das spezifisch weibliche Lachen in der Mythologie aufspürt, bastelt der Autor sein aperçu, und schon steht sie, stellvertretend für wissenschaftlich ambitionierte Feministinnen, belämmert da. Nun nervt zwar nicht nur ihn der ewige Rückgriff auf die Mythologie, wenn die Neuzeit nichts Rechtes hergibt; ja, und genaugenommen ist die Frage nach dem »spezifisch weiblichen Lachen« unsinnig. Aber erstens ist die in dem kritisierten Theoriebuch von Männern präsentierte Wissenschaft nicht weniger aufgeblasen, abseitig und unverständlich, und zweitens ist Eilerts Erregung über die weibliche Suche nach dem »Spezifischen« noch überflüssiger als die Suche selbst.

An dieser Stelle möchte ich statt ermüdender Meckereien über feministische Gründelei und wissenschaftliche Unverständlichkeit lieber einen Beitrag über Wissenschaft aus literarischer Sicht vorstellen, der mich sehr erfreut hat: *»So arbeitet die Wissenschaft nicht, Sam«, sagte Emmet. »Sie zählen nicht zwei und zwei zusammen auf der Grundlage von Tatsachen direkt vor ihrer Nase. Sie stellen keine Verbindungen her. Sie müssen zehn Jahre lang in einem Labor arbeiten, und neun Millionen Ratten und Mäuse umbringen, und dann kommen sie vielleicht zu einem Ergebnis. Aber nimm irgendwas Offensichtliches – zum Beispiel daß Katzen schnurren, wenn sie glücklich sind? Sie sagen, wo sind deine Beweise? Wie viele Ratten hast du für dein Experiment gebraucht?(..) Wußtet ihr, daß die Wissenschaft nicht erklären kann, warum eine Katze schnurrt? Es trotzt all ihren Methoden. Sie glauben nicht daran, daß Katzen ihren eigenen Kopf haben und schnurren, wenn sie Lust dazu haben. Aber eine Katze schnurrt aus mehreren Gründen. Zufriedenheit. Unsicherheit. Bluff. Katzen sind die reinsten Bluffer. Sam, erinnerst du dich, wie Moon Pie oben in dem Ahorn saß, die Rfote im Vogelhaus? Er sah in die andere Richtung und tat so, als ob er den Sonnenuntergang bewunderte.«*

Dieser kleine Exkurs über die Arbeitsweise der Wissenschaft stammt aus dem Roman »Geboren in Amerika« von Bobbie Ann Mason, die von der Kritik als »weiblicher Huckleberry Finn« gelobt wurde. Eilert hält sich lieber nur an das Original Mark Twain, ob aus Neigung oder Unkenntnis, müssen wir offenlassen. Aber nicht immer alles rechtzeitig zu wissen, hat auch Vorteile: Daß Sammler Eilert keine Gelegenheit hatte, das Kasseler Festival »Frauen-Gelächter«, vom Mai dieses Jahres auszulachen, ist einer.

Dieses Festival war, wie könnte es anders sein, größtenteils überhaupt nicht komisch. Wir können uns inzwischen mühelos vorstellen, mit welchem Vergnügen sich unser Experte für Hochkomik der Tatsache angenommen hätte, daß Frauen – leider – immer noch Männer für ihr Humordefizit verantwortlich machen. Überhaupt trennen sich Frauen von ihrer Opfer-Position nur mühsam und neigen eher zum »Diskurs der kritischen Opposition«, was auch die Literaturwissenschaftlerin Marianne Schuller in ihrem Vortrag über die Theorie des Lachens feststellte, der im übrigen zusammenfaßt, wofür die mit einigem Recht kritisierten Theoretiker Kamper und Wulf ein ganzes Buch brauchten, und zwar so, daß man nicht unentwegt Sehnsucht nach den Urhebern der Theorien, also nach den Originaltexten von Freud, Bergson u. a. bekommt.

Die ebenfalls auf dem »Frauen-Gelächter«-Festival als Referentin geladene Linguistin Luise F. Pusch, die sich selbst als »feministische Kulturbetriebsnudel« klassifiziert, hätte Herrn Eilert sicher auch eine Fußnote entlockt, womit der Kreis geschlossen wäre: Mann lacht Frau aus, die wiederum macht sich darüber in dem 'Achtung! Jetzt wirds komisch-Ton' lustig. Ad infinitum. Insofern sind wir doppelt dankbar dafür, daß ihm das Lach-Festival entging.

Feministinnen bieten berufsmäßigen Humoristen schon genug Angriffsfläche. Allein ihr grassierender flotter 'Hallo-Mädels-Ton'. Diesen kann Eilert gemeint haben, als er formulierte: »Heute besteht zusätzlich die Gefahr, daß alles komisch gefunden wird, was nur keck und stark genug als Lustigkeit ausgegeben wird.« Wo er recht hat, hat er recht, und man muß ihm dafür dankbar sein, daß er seine mangelhafte Kenntnis von humorvollen Literatinnen nicht dadurch wettgemacht hat, daß er zum Ausgleich abschreckende Beispiele weiblichen Frohsinns zitiert hat. Zum Beispiel könnte die lärmende Lustigkeit Elke Heidenreichs trefflich das vorhergehende Zitat illustrieren.

Damit haben wir immer noch keine befriedigende Erklärung dafür, daß Dorothy Parker und Jane Austen als alleinige Repräsentantinnen für geistreiches weibliches Schreiben auftreten, aber mit folgendem Hinweis macht der Herausgeber selbst auf diese Lücke aufmerksam: »Wenn wir auch im letzten Kapitel wieder aus Werken der Hochliteratur Passagen zitieren, die bisher nicht als komisch galten, so hat das jedenfalls nicht zu bedeuten, daß sie es nicht sind.« Ich bin fast sicher: Bis hierher wäre es mir und anderen durchschnittlichen Lesern gar nicht weiter aufgefallen, daß in einer Anthologie literarischer Hochkomik keine Frauen oder eben nur zwei vorkommen. Aber diese Begründung erklärt ja nicht nur, warum zum Beispiel Adorno, Schopenhauer, Handke, Kafka, Fontane, Storm, Proust etc., die man bisher auch nicht für Komiker im engeren Sinne gehalten hat, vertreten sind, sondern sie drängt einen geradezu zu der Frage, wenn die, warum dann nicht auch jene?

Wenn der Herausgeber selbst zwischen Denkern und Dichtern, zwischen witzig und geistvoll, zwischen komisch und lustig, zwischen geistreich und abgründig unterscheidet, ist es nicht länger unerklärlich, daß er Dorothy Parker und Jane Austen zitiert, sondern dann ist es unverständlich, daß er nur sie zitiert. Vergleiche hinken meistens, aber ist Peter Handke geistreicher als Elfriede Jelinek? Wer findet Conan Doyle humorvoller als Agatha Christie? Ist Oscar Wilde tatsächlich geistvoller als Virginia Woolf? Gibt's nur Marcel Proust oder auch George Sand? Kennt man Kurt Vonnegut und John Irving, aber nicht Jane Bowles und Jean Rhys? Usw. Usf. Möglicherweise erfüllt keine der genannten und der ungenannten Schriftstellerinnen den Humor-Anspruch von Bernd Eilert, aber auch dem subjektiven Blick eines Herausgebers sollten Grenzen gesetzt sein, sonst hätte das Werk »Mein Hausbuch...« heißen müssen.

Ein letztes Beispiel: Es ist richtig, daß Woody Allen ein großer Komiker ist, aber was bitte war Mae West? Ihr legendärer Satz »Do you have a pistol in your pocket or are you just glad to see me?« hätte die Rubrik »Erotisches und Exotisches« nicht verschandelt. Die möglicherweise auftauchende bange Frage des Herausgebers, ob es sich hierbei um Literatur handele oder ob die Dame gar einen ghostwriter gehabt habe, wollen wir beantworten: Es ist Literatur, und kein Mann hätte sie ihr so geschrieben, schon gar nicht damals, denn Mae West hat die zu ihrer Zeit und noch lange danach gängige Hollywood-Moral – klassisch vorgeführt in dem Film »Über den Dächern von Nizza« durch die humorlose, schöne Grace Kelly und ihre witzige, ständig Whiskey statt Champagner trinkende Mutter – persifliert und ein Tabu gebrochen: sie war witzig und erotisch zugleich.

Ich will gerne zugeben, daß mir bedeutend mehr ausländische als deutschsprachige Schriftstellerinnen einfallen, die diesem Hausbuch Ehre gemacht hätten. Mir ist auch jeder Lubitsch-Film lieber als ein Lustspiel von Doris Dörrie. Aber: mit der gleichen Angestrengtheit, mit der Eilert bei vielen seiner 200 Autoren fündig geworden ist, hätte er sogar noch bei Christa Wolf oder Elisabeth Langgässer Spuren von Humor entdeckt, also bei Schriftstellerinnen, die ungefähr so komisch sind wie Theodor Storm oder Marcel Proust.

Oder wie Ingeborg Bachmann, die in einem Fernseh-Interview Dieter Zilligen vom Bücherjournal gegenübersaß und ihm ins Gesicht sagte, daß alle Männer verrückt seien. Seine irritierte Rückfrage beantwortete sie mit der Gegenfrage: Ja, wissen Sie das gar nicht?

Er weiß es ebensowenig wie Bernd Eilert, dem Jane Austen bei seiner Suche nach allen, die über Geist, Esprit, Witz, Humor, Skurrilität, Abgründigkeit etc. verfügen, mit einer kleinen Passage aus ihrem Roman »Überredung« behilflich hätte sein können:

»Sir Walter Elliot von Kellynch Hall in Sommersetshire war ein Mann, der außer dem Adelskalender nie ein Buch zum Vergnügen in die Hand nahm; dabei fand er Beschäftigung in müßigen und Trost in trübsinnigen Stunden, dabei erregte der Gedanke an den ausgesuchten Kreis der noch überlebenden ältesten Adelsfamilien Bewunderung und Ehrfurcht in ihm; dabei verwandelten sich alle unangenehmen Empfindungen, die wohl mit seinen häuslichen Umständen zusammenhingen, unweigerlich in Mitleid und Verachtung, wenn er die schier endlosen Adelsverleihungen des letzten Jahrhunderts durchblätterte; und dabei las er, wenn alle anderen Seiten des Buches ihre Wirkung verfehlten, mit nie versagendem Interesse seine eigene Geschichte. Dies war die Stelle, an der sich sein Lieblingsbuch unterdessen ganz von selbst aufschlug.

ELLIOT VON KELLYNCH HALL

'Walter Elliot, geb. I. März l960, verh. 15. Juli 1784 mit Elizabeth, Tochter von James Stevenson, wohlgeb., von Southpark in der Graf schaft Gloucester. Seine Gemahlin (die 1800 starb)gebar ihm folgende Kinder: Elizabeth (1. Juni 1785), Anne(9. August 1787) einen totgeborenen Sohn (5. November 1789), Mary (20 November 1791).'«

Mit dieser Passage beginnt der Roman, was für Stellen-Sucher höchst praktisch ist, wenn sie nicht zu beschäftigt sind mit der Pflege eines Vorurteils: Frauen-Komik erst dann ernstzunehmen, wenn sie sich gegen Frauen richtet. Wenn Frauen Männer auslachen, werden sie dafür bestraft. Eine chinesische Anekdote überliefert den gescheiterten Versuch des Generals Sun Tze, aus den 180 Frauen des Königs Soldaten zu machen. Die Frauen lachen sich über die militärischen Lektionen des

Generals tot, und zwar im Wortsinn: Die beiden Befehlshaberinnen werden geköpft, weil in den Vorschriften des Generals Lachen als Meuterei bezeichnet wird.

Literatur-Konkret 1987, S. 20

Nella Bielski

Traurige und unverbesserliche Optimisten

Das russische Wort für Dissidenten ist »inakomisljatschie«, das heißt Andersdenkende. Die wichtigste Aufgabe von Schriftstellern war immer, anders zu denken

IN einer Ecke des Foyers in dem alten Moskauer Hotel, das früher einmal »Savoy« hieß, hat schon immer ein ausgestopfter Bär gestanden. Mir fällt auf, daß er frischer aussieht als sonst. Er muß restauriert worden sein. Gegenüber dem Bären gibt es einen Stand mit Zeitungen. Ich kaufe mehrere. Die Verkäuferin zählt die Summe in gewohnter Geschwindigkeit mit den Kugeln ihres Rechenbretts zusammen. Weniger schnell geht es am Kiosk, an dem gegen Devisen das »Defizit« verkauft wird. Das ist die Bezeichnung für seltene Waren: in- oder ausländischer Alkohol, amerikanische Zigaretten oder Erfrischungsgetränke wie »Schweppes«. Im Kiosk gibt es eine Computerkasse und drei Kassiererinnen.

Nachdem ich die Zeitungen »Prawda« und »Iswestija« und Zeitschriften wie »Kommunist« oder »Agitator« gelesen habe, muß ich feststellen, daß die Lektüre für ausländische Korrespondenten in Moskau nicht leicht sein kann, zumindest wenn sie anders arbeiten als die Pariser Journalisten, die an der Nummer des diesjährigen Mai»Express« beteiligt waren. Ein Artikel dieser Ausgabe heißt: »Die Illusion Gorbatschow«. Auf Seite 37 steht: »Das jüngste Echo, das von diesem geheimnisvollen Planeten herüberdrang, erweckt Neugier bei uns faszinierten Erdenbewohnern: ein Mann mit einem Kopf, zwei Armen und zwei Beinen, der etwas über 50 Jahre alt ist, eine liebenswürdige Frau und einige juristische Kenntnisse hat, ist zum Generalsekretär der Partei gewählt worden, die dort ungeteilte Herrschaft über etwa 280 Millionen Untertanen ausübt.« Man könnte meinen, es sei von dem Film »Unheimliche Begegnung der dritten Art« mit Richard Burton als Cäsar und Elizabeth Taylor als Kleopatra die Rede.

Angesichts der Art und Weise, wie die Sowjetunion in der westlichen Presse bisher präsentiert wurde, erscheint es angebracht, eine neuerdings ständig auftauchende Vokabel genauer zu betrachten: »Glasnost«. In meinem Wörterbuch aus dem Jahr 1955 wird »Glasnost« als juristischer Begriff definiert, der »Öffentlichkeit« bedeutet, also ein juristischer Vorgang, der öffentlich gemacht wird. Wenn man in dem berühmten Wörterbuch von Makarow aus dem Jahr 1902 nachschlägt, findet man folgende Definition des Wortes Glasnost: der Vorgang, dem Volk etwas bekanntzugeben, etwas vor dem ganzen Volk, vor aller Welt, öffentlich zu proklamieren.

Wenn man tiefer in der sowjetischen Geschichte gräbt, stößt man auf eine ursprüngliche Form gesellschaftlicher Ordnung: die »Obtschina«. Das ist die ländliche oder städtische Gemeinde, die über ihre Angelegenheiten auf einem öffentlichen Platz entscheidet. Wenn der Ruf »Glas« ertönte, bedeutete das für die Gemeindemitglieder, daß Gefahr drohte, zum Beispiel eine Feuersbrunst oder ein Krieg. Es wurde laut gerufen, und alle Glocken läuteten.

Die Wahl des Begriffes »Glasnost« durch die neue sowjetische Führung bedeutet also einen Bruch mit der bisher vorherrschenden Terminologie, in der es um »Propaganda« oder »Agitation« ging – Begriffe, die auf die revolutionäre Tradition der Partei Lenins zurückgehen.

Die sowjetische Realität ist mehr als jede andere von einer Geschichte geprägt, deren Verlauf 1917 radikal vom Weg der westlichen Welt getrennt wurde. Diese Erfahrung wurde zur Grundlage einer gesellschaftlichen Kultur, nicht etwa nur einer Form von politischer Herrschaft oder wirtschaftlicher Lenkung. Der am meisten verbreitete Fehler, egal, ob man diesem historischen Prozeß positiv gegenübersteht oder nicht, ist die mechanische Anwendung westlich geprägter Denk-Traditionen auf diese Kultur. Insofern erscheint die Übersetzung des Begriffes »Glasnost« mit »Transparenz« symptomatisch. Wenn man sich eine geschlossene, düstere, unzugängliche Welt vorstellt, die von Fanatikern ohne Herz, Seele und Geist bevölkert ist, dann könnte dieser Begriff vielleicht zutreffen. »Transparenz« wäre dann ein Lichtstrahl im Reich der Finster

ms.

Es gab diese Finsternis, es gab unsagbare Greuel. Das Blut ist in Strömen geflossen, Frauen sind erniedrigt, Männer wie Tiere gehetzt, unzählige Kinder zu Waisen gemacht, die russische Sprache zu leeren politischen Phrasen verstümmelt worden. All gab das gab es, gewiß. Aber in der Sowjetunion existieren 280 Millionen menschliche Wesen, die leben, atmen, Kinder zeugen, Häuser bauen, Bücher schreiben und Gedichte machen. Sie haben den zweiten Weltkrieg, die Kollektivierung, die Lager, den Breschnew-Sumpf überlebt, und sie beginnen wieder aufrecht zu gehen und ihre Stimme zu erheben.

Bevor ich nach Moskau fuhr, hatte man mir gesagt, daß das größte »Defizit«, abgesehen vom Wodka, bestimmte Veröffentlichungen seien: die Wochenzeitschrift »Ogoniok« und literarische Monatszeitungen wie »Novi Mir« oder »Völkerfreundschaft«. Doch nachdem ich mir in Moskau einige Zeitungen gekauft hatte, war ich ratlos. Wenn schon die Lektüre der »Iswestija« so spannend war, was konnte dann noch im »Defizit« stehen? Ich erinnerte mich daran, daß es in den Ferien bei meiner Tante in der Ukraine in den fünfziger Jahren zu meinen Aufgaben gehörte, die »Iswestija« zu

Toilettenpapier zu zerschneiden. Und nun überreichten meine Freunde mir diese Zeitungen und Zeitschriften wie kostbare Geschenke, und eine Freundin bat mich inständig, die letzten Nummern des »Novi Mir« nicht mit nach Paris zu nehmen. Stehen die Russen den Perspektiven ihrer Wirtschaftsentwicklung auch ausgesprochen skeptisch gegenüber, muß man doch sagen, daß zumindest das »Wirtschaftswunder« Presse bereits stattgefunden hat.

»Was empfinden Sie angesichts dieser Flut von Neuigkeiten und Informationen über die Vergangenheit und die Gegenwart?« Immer wieder ist man versucht, den Moskauern diese Frage zu stellen. »Eine Art von lustvoller Angst«, sagt einer. »Und auch Eile«, sagt ein anderer. »Wir beeilen uns sehr, wir wollen so viel wie möglich sagen. Wir hatten uns vom 'Tauwetter' zuviel versprochen, unsere Hoffnungen sind zu sehr enttäuscht worden.«

Dreißig Jahre liegen zwischen dem »Tauwetter« und »Glasnost«: Heute veröffentlicht »Ogoniok« Auszüge aus den Memoiren Ilja Ehrenburgs: »Die Menschen, die Jahre, das Leben« – Passagen, die damals von der Zensur verboten wurden. Ilia Ehrenburg, dessen Roman »Tauwetter« 1954 erschien, war der unfreiwillige Erfinder dieses Begriffs. Die Bedeutung dieser Periode und die mit ihr verbundenen Erwartungen und Enttäuschungen erscheinen durch ihre Wiederentdeckung in einem neuen Licht.

Die Aufdeckung der Verbrechen Stalins, eingeleitet durch Chruschtschow, wirkte zwar wie eine Bombe, doch ihre Explosion vollzog sich langsam und gedämpft. Die schrecklichen Nachrichten wurden von oben verbreitet. Sie erreichten vor allem die Parteimitglieder und die Gefangenen, die unmittelbaren Opfer dieser Verbrechen. Hier und da bekam man die Berichte der ersten aus den Lagern Zurückgekehrten zu hören, aber die Nachrichten blieben im Verborgenen, hinter verschlossenen Türen. Trotzdem erwachte das Bewußtsein der Gesellschaft durch Gerüchte und fand seinen Widerhall in Publikationen, doch mit dem, was heute geschieht, ist es nicht vergleichbar.

In der Zeitschrift »Ogoniok« kommen mehrere Schriftsteller zum Thema Stalin zu Wort. Bulat Okudjawa beispielsweise schreibt: »Wir können ihn nicht aus unserem Gedächtnis auslöschen. Er lebt in den Berichten der Zeugen, er durchdringt unser geistiges Leben; in unserer Literatur kommt er allerdings nur verschleiert, verschämt, gewissermaßen auf einer dritten Ebene vor.« Alle Autoren dieser Nummer sind der Meinung, daß der Roman von Anatoli Rybakow, »Die Kinder von Arbat«, einem möglichst großen Publikum zugänglich gemacht werden sollte.

Ich mußte feststellen, daß das Buch von Rybakow nirgends in Moskau zu kaufen war, daß sich sogar die Abonnenten der Zeitschrift »Völkerfreundschaft«, in denen der Roman abgedruckt wird, darüber beklagen, daß ihre Exemplare auf der Post gestohlen werden.

Dieses »Defizit« – der Roman von Rybakow – ist ein Stück realistischer Prosa ohne künstliche stilistische Effekte. So haben auch Puschkin, Gontscharow und Tolstoi geschrieben. Die Handlung ist ziemlich alltäglich; sie spielt im Moskau der dreißiger Jahre, in einer Straße namens Arbat. Sascha, ein Student von etwa zwanzig Jahren, wird aus seinem Institut ausgeschlossen, verhaftet und nach Sibirien ins Exil geschickt. Sein Verbrechen: Veröffentlichung satirischer Verse über einige seiner Genossen auf einer Wandzeitung anläßlich eines Jahrestages der Oktoberrevolution. Das Dorf, in dem er seine Strafe verbüßt, ist eine ökologische Nische, von der Kollektivierung bisher nur flüchtig berührt. Sascha lernt die dort lebenden Bauern und einige Verbannte näher kennen.

Der Roman schildert keine schrecklichen Greuel, niemandem wird das Kreuz gebrochen, weder im wörtlichen noch im übertragenen Sinn. Rybakow genügen Andeutungen, Vorahnungen. Völlig neu ist die Art und Weise, in der Stalin geschildert wird. Während Abuladses Film »Reue« (in dem Stalin mit einem Leichnam verglichen wird, der trotz aller Bemühungen, ihn unter der Erde zu halten, immer wieder auftaucht) das summarische Bild eines eigentlich gewöhnlichen Diktators zeigt, läßt Rybakow den wirklichen Stalin auftreten und nähert sich ihm wie ein Schachspieler, der über eine besonders spannende Partie nachdenkt.

Eine Szene zeigt uns Stalin in seiner Datscha am Schwarzen Meer, wo er mit Schdanow das Handbuch der Parteigeschichte »überarbeitet«. Er läßt Kirow kommen, der über diese »Einladung« sehr verärgert ist, weil er als Mann der Praxis nicht weiß, was er zur redaktionellen Arbeit beitragen kann und überdies dringend in Leningrad gebraucht wird. Außer den drei Politikern befindet sich ein Zahnarzt in der Datscha, weil Stalin Probleme mit einer Brücke hat. Der Zahnarzt, Lipman, schlägt zwei Möglichkeiten vor, die Brücke zu ersetzen: eine aus Gold, die andere aus einem neuen Kunststoffmaterial. Lipman verweist auf die Vorzüge des Kunststoffs, aber Stalin entscheidet sich für Gold, obwohl diese Ausführung langwieriger ist.

Schließlich ist die neue Brücke fertig, Stalin probiert sie und ist zufrieden. Lipman hat aber zusätzlich eine Brücke aus Kunststoff angefertigt und schlägt Stalin vor, sie abwechselnd mit der anderen zu tragen. Nach zwei Tagen lädt Stalin den Zahnarzt zum Essen ein und sagt: »Im Zuge der Selbstkritik muß ich gestehen, daß Sie recht hatten. Diese andere Brücke ist wirklich besser. Aber sie könnte zerbrechen. Machen Sie mir noch eine, als Reserve.«

Man weiß, was aus Kirow, aus Lipman, aus Sascha geworden ist. Ich bin deshalb auf Einzelheiten dieses Romans eingegangen, weil er mir repräsentativ für »Glasnost« erscheint, sowohl im Hinblick auf seine Entstehungszeit (1966-83), wie auch durch die ausgelösten Reaktionen. Jetzt, in der »Glasnost«-Epoche muß niemand sich mehr winden und drehen.

Die Wirklichkeit selbst bietet reichlich Material. In diesem Sinne also ist die Prosa Rybakows nicht besonders bemerkenswert. Ganz anders dagegen der Text von Andrej Platonow, »Das Loch«, der in diesem Jahr im »Novi Mir« veröffentlicht wurde – 47 Jahre nach seiner Entstehung.

Die Handlung läßt sich kurz zusammenfassen: Ein paar Arbeiter graben ein Loch. Sie tun dies, weil sie ein unverrückbares Ziel erreichen wollen. Sie sind davon überzeugt, daß sie ein glückliches Leben führen werden, wenn das Loch einmal vollendet ist, und arbeiten mit äußerster Disziplin. Plötzlich fällt ihnen auf, daß keine Frauen bei ihnen leben, und einer der Männer erinnert sich, irgendwann einmal eine Frau in der Nähe gesehen zu haben. Sie machen sich auf die Suche und finden schließlich die Frau, die im Sterben liegt. Bei ihr ist ein kleines Mädchen, das die Frau zu wärmen versucht. Als die Frau stirbt, nehmen die Männer das Mädchen mit in ihre Baracke.

Die Arbeit am Loch muß unterbrochen werden, der 'Eiserne Wille' schickt sie aufs Land, wo die Kollektivierung auf ihrem Höhepunkt ist. Sie beteiligen sich an der Kollektivierung und schicken »unerwünschte Personen« mit einem Floß auf einem Fluß ohne Namen einem unbekannten Ziel entgegen. Nachdem die Ent-Kulakisierung und Kollektivierung beendet ist, kehren sie zu ihrem Loch zurück. Das kleine Mädchen ist inzwischen krank geworden, sie zittert vor Kälte und Fieber. Die Männer versuchen vergebens, sie zu wärmen. Das Mädchen stirbt.

Das Ganze wäre nur ein trauriges Märchen, würde sich darin nicht Realität widerspiegeln, wie auch in dem Prosatext »Stiller Friedhof«. Es gibt in der Weltliteratur wohl kaum ein Werk, das so schwarz und pessimistisch ist wie dieses. Wenn Kafka die Schrecken unseres Jahrhunderts vorweggenommen hat, grenzt das ans Phantastische; die Bewohner des »Nachtasyls« von Gorki versuchen zumindest, zu entkommen; doch hier, auf diesem »stillen Friedhof«, führen die Menschen ein Leben im Tode und haben nur eins im Sinn: dort zu bleiben. Die Handlung, die den Nullpunkt von Hoffnung beschreibt, spielt in der Gegenwart, in Moskau. Der Autor, Kaledin, ist 37 Jahre alt, und es ist seine erste Veröffentlichung.

In einem berühmten Theater Moskaus, im »Taganka«, inszeniert Juri Ljubimow »Holzpferde«, die Bühnenfassung einer Erzählung von Fedor Abramow. Die Schauspielerin Alla Demidowa spielt die Rolle der alten Milentjewna, die ihrer Schwiegertochter Jewgenja aus der Vergangenheit erzählt. Alla Demidowa gelingt es hervorragend, ein Frauenleben in einem russischen Dorf sinnlich vorstellbar zu machen: Mit sechzehn Jahren wird sie verheiratet. Ihr Ehemann betrinkt sich in dir Hochzeitsnacht. Im Morgengrauen steht sie auf und geht zum anderen Ufer des Flusses, um Pilze zu sammeln. Als der Ehemann erwacht und die Abwesenheit seiner jungen Frau bemerkt, denkt er, sie sei fortgegangen, um ihn zu betrügen. Er nimmt sein Gewehr und will sie töten, doch sein Vater hält ihn auf und verhindert das Verbrechen.

Milentjewna ist eine fleißige Frau, die sich im Haus nützlich macht. Es ist ihre Idee, die Sümpfe trockenzulegen, um daraus fruchtbaren Boden zu gewinnen; sie bauen dort Weizen an, und die Familie kommt zu Wohlstand. Aber jetzt greift der 'Eiserne Wille' ein: Es wird kollektiviert, und die Männer brechen mit einem unbekannten Ziel auf. Zum Abschied fällt der Schwiegervater vor der weinenden Milentjewna auf die Knie. Sie fühlt sich schuldig, weil sie die Familie überredet hat, die Sümpfe trocken zulegen. Doch der Schwiegervater sagt: »Es mußte getan werden, es mußte...« Milentjewna überlebt und geht im ersten Akt des Stückes als alte Frau wieder Pilze suchen.

In der »Iswestija« war zu lesen, daß Ljubimow an der Münchener Staatsoper Tschaikowskis »Eugen Onegin« inszeniert. Man kann es kaum glauben. Aber ebensowenig kann man glauben, daß es zu der Theateraufführung von »Holzpferde« in Moskau ein Programmheft gibt, in dem kein Hinweis darauf zu finden ist, wer für die Inszenierung, die Beleuchtung, die Kostüme verantwortlich war.

Diese kleine Episode führt mich zu dem Problem der Dissidenten, zumal auch der »Brief der Zehn« in den »Moskauer Nach richten« veröffentlicht worden ist. Die Tatsache dieser Veröffentlichung hat die Moskauer sehr beeindruckt. Sie glaubten ihren Augen nicht zu trauen. Vor dem Aushang dieser Nummer am Redaktionsgebäude der »Moskauer Nachrichten« drängte sich eine Menschenmenge: dies war ein größeres »Defizit« als alle anderen. Es ist kein differenzierter Brief, und auch er wurde von einem 'Eisernen Willen' diktiert, dessen Namen ich nicht kenne. Die Leser in Moskau haben das sehr wohl gemerkt.

»Es gibt ein russisches Sprichwort«, heißt es bei Ilja Ehrenburg im früher zensierten Teil seiner Memoiren, und es lautet: 'Der Herrgott liebt den Gerechten, aber ein Herr liebt den Heuchler. Ich bin in meinem Leben einigen Gerechten begegnet; ich weiß nicht, wie der Herrgott sie behandelt hat, aber rechtschaffene Menschen mochten sie. Ich weiß dagegen sehr gut, daß verschiedene Herren die Heuchler freundlich aufgenommen und sie nicht in einem fernen Himmel, sondern hier auf der Erde belohnt haben.«

Das russische Wort für Dissidenten heißt »inakomisliatschie«, das heißt »Andersdenkende«. Von den Schriftstellern abgesehen, deren wichtigste Aufgabe das Andersdenken ist, konnten auch alle Menschen, die in den Lagern gewesen waren, also Millionen, gar nicht umhin, als »anders zu denken«. In diesem Sinne war bereits das »Tauwetter« der Beginn eines unaufhaltsamen Prozesses.

Alle Schätze der russisch-sowjetischen Kultur, die jetzt ans Tageslicht kommen – ob es die Werke von Anna Achmatowa, Ossip Mandelstam, Marina Zwetajewa, Boris Pasternak oder anderen sind – wurden früher auf den Wegen des Samisdat (inoffiziell) verbreitet und sickerten heimlich in offizielle Publikationen ein. Die »Dissidenz«, die im Westen veröffentlicht worden ist, zeigt sich auch als eine der unmittelbaren Konsequenzen des »Tauwetters«. »Nach dem Tauwetter«, erinnert sich Ilja Ehrenburg, »sind wir traurige und unverbesserliche Optimisten geworden.« Wenn man sieht, was heute in der Sowjetunion geschieht, muß man annehmen, daß die Zahl dieser »Optimisten« Legion war.

Übersetzung: Gabriele Ricke

Von Nella Bielski ist zuletzt erschienen:

»Die längste Liebe«, Moewig 1986, DM 5,80

Literatur-Konkret 1987, S. 24

Marianne Schuller

Weibliches als Verfahren

Trotz aller Beschwörungen des Gegenteils ist in der feministischen Wissenschaft kein Bruch mit den herrschenden Diskursregeln feststellbar. Es handelt sich lediglich um eine terminologische Umbesetzung, entsprechend der theoretischen Konjunktur. Obgleich es sich mit den Texten von Eva Meyer anders verhält, setzt sich der akademische Feminismus nicht mit ihnen auseinander.

DER 'Feminismus' hat sich etabliert. Auch indem er zu akademischen Würden gelangt ist und sich in Gestalt der 'feministischen Wissenschaft' einen mehr oder minder sicheren Platz erobert hat. Aber: unter diesem Namen spielen sich höchst unterschiedliche Interessenlagen und Verfahrensweisen ab. Grob könnte man sagen, daß sich eine empirische Forschung herausgebildet hat, die die Geschichte der Frauen in ihren kulturellen, sozialen, psychischen und politischen Dimensionen rekonstruiert und damit einen eher vernachlässigten oder auch 'verdrängten' Gegenstand ans Licht bringt. Insofern sich die empirische Frauenforschung verdrängten Feldern oder auch 'blinden Flecken' widmet, versteht sie sich als Kritik der von Männern dominierten Wissenschaft.

Der kritische Impetus aber hat weitere und andere Fragen provoziert: Sind die tonangebenden kulturellen Diskurse, zumal die wissenschaftlichen, nur von Männern beherrscht oder sind sie als 'männliche' zu qualifizieren? Damit steht nicht nur das empirische Verhältnis zwischen 'Mann' und 'Frau' zur Debatte, sondern auch das symbolische zwischen 'männlich' und 'weiblich', das in der bloßen sozio-biologischen Zuordnung nicht aufgeht.

Mit der Gegenüberstellung von männlich/weiblich sind weitreichende strukturelle Probleme angesprochen, die unsere Sprache, unser Denken wie unsere Kultur prägen. Denn: wiederholt sich darin nicht die Opposition von Geist/Materie, von Bewußtem/Unbewußtem, von Rationalem/ Irrationalem, von Vernunft/Gefühl oder, neuzeitlich gewendet, von Kopf und Bauch? Derart angeordnet oder untergeordnet, gerät das Weibliche, das jeweils den zweiten Pol besetzt, zum 'Anderen der Vernunft' und damit zum Nichtwissenschaftlichen schlechthin. Es erwies sich, im besten Falle, als die ewige Ironie der wissenschaftlichen Rede.

Angesichts dieser zweigliedrig-hierarchischen Struktur, die das Weibliche unterordnet und als konstitutives Moment der Rede verschweigt, hat es im Zuge der Frauenbewegung und des Feminismus Widerstand gegeben. Auch hier auf unterschiedliche Weise. Zum einen hat es nicht an Versuchen gefehlt, diesem 'verdrängten Anderen' unmittelbar zur Sprache und zur Geltung zu verhelfen. Die Wiederbelebung von Matriarchatsmythen ebenso wie die Fetischisierung des weiblichen Körpers oder die Inbesitznahme irrationaler Bereiche gehören in dieses prekäre Kapitel. Aber auch die Technikfeindlichkeit oder der Antiintellektualismus, der sich u.a. im Ruf nach einer alle Frauen vereinenden und somit einheitlichen Sprache Luft macht. Nur: so einfach geht das nicht. Auch diese mehr oder minder beredten Wünsche hängen noch am Tropf des oppositionellen Denkens. Die Hierarchie wird lediglich verkehrt. Anders gesagt: es wird lediglich umgewertet.

Gegenüber dieser Spielbein-Standbein-Mechanik hat sich auch im Zusammenhang des Feminismus ein anderes Denken entwickelt: Es geht, sehr schematisch gesagt, nicht um eine Umwertung, sondern um die Durchkreuzung des Oppositionaldenkens und seiner Diskurse, indem deren Grenzen thematisiert werden. Es bezieht sich nicht nur kritisch auf die wissenschaftliche Rede, sondern auf die Möglichkeiten von Sprache überhaupt, das Materielle, das Bewußtseinstranszendente und Lebendige zu notieren. Vornehmlich als Sprachkritik formuliert, geht es also keineswegs nur um eine Interpretation des Dargestellten etwa unter feministischer Perspektive, sondern um eine Wiederaufnahme des Prozesses der Darstellung selber. Um ihr Werden, das in der Repräsentation immer schon verloschen ist.

Damit wäre das 'Weibliche' nicht länger als das substanzialisierbare Andere, sondern als Verfahren eingeführt: ein Verfahren, das das Ungesagte des Gesagten mit in die theoretische Arbeit und die eigene Rede hineinzieht. Wie Marx die 'Arbeit vor dem Wert' zum Gegenstand seiner theoretischen Anstrengung gemacht hat, so bezieht sich Weibliches als Verfahren auf die 'Arbeit vor der Repräsentation', um derart das hierarchische Verhältnis von Geist/Materie oder Wort/Körper zu hintergehen.

Die hier nur angedeuteten theoretischen Fragestellungen sind spätestens seit den sechziger Jahren vor allem in Frankreich entwickelt worden. Von dort ausgehend, sind sie inzwischen auch bei der 'feministischen Wissenschaft' angekommen. Der theoretisch folgenreiche Einschnitt ist dabei meistens auf der Strecke geblieben. Sofern nämlich 'Weibliches als Verfahren' als bloße Metapher funktioniert, ist es besser, von einer nachahmenden Inanspruchannahme mit dem Flair des Avantgardismus zu sprechen, die, institutionell abgesichert wie sie ist, den markierten theoretischen Einschnitt zu einer Mode harmonisiert.

Anders verhält es sich mit den Texten von Eva Meyer. Sie verdinglichen die theoretischen Neuerungen nicht zu einem mehr oder minder geschickt zu handhabenden Instrumentarium, sondern praktizieren eine Schreibweise, die ihr eigenes Werden und damit ihren Gegenstand selbst noch einmal in Szene setzt. Umso merkwürdiger erscheint es mir, daß ihre

Texte innerhalb des akademischen Feminismus hierzulande kaum in Auseinandersetzungen verwickelt werden. Seien diese nun kritischer Natur oder nicht.

Während man sich die Augen an den Diskursen der anerkannten Meisterdenker wund liest, findet hier, im Unterschied etwa zu den USA, kaum eine Diskussion statt. Liegt es daran, daß Eva Meyers Texte jene sonst so gern in Anspruch genommenen 'theoretischen Konzepte' nicht einfach wiederholen und nachbeten, sondern praktizierend fortschreiben? Will man sich ihnen nur so weit aussetzen, wie es das Gesetz des akademischen Diskurses und die darüber erreichbare Anerkennung befiehlt?

Jedenfalls sind die Texte Eva Meyers aus der Frauenbewegung und den auch innerhalb des Feminismus geführten theoretischen Diskussionen hervorgegangen. Sie sind in dem Maße auf diesen Zusammenhang, der den 'französischen' Kontext einschließt, zu beziehen, in dem sie sich bei keiner durch Weltanschauung gestützten Position aufhalten. Indem sie in ihrem theoretischen Vollzug dem gerade in feministischen Zusammenhängen so vehement geäußerten Wunsch nach Wiedererkennung und einer darüber gewonnenen 'Selbstidentität' unter weiblichem Vorzeichen den Spiegel vorhalten, sind sie als eingreifende Texte zu lesen. Eingreifend auch in der Hinsicht, daß sie das Problem der Verstehbarkeit aufwerfen. Sofern nämlich 'Verstehen' sich als Reduktion des Unbekannten auf das Bekannte, des Ungedachten auf das Gedachte abspielt, geben die Texte in ihrer eigenen, die Grenzen der Sprache und ihrer Notationssysteme thematisierenden Schreibweise auch noch diesen Reduktionsmechanismus zu verstehen.

Dies trifft in besonderem Maße für die 1983 erschienene Dissertation zu, die den vielsagenden Titel trägt: *»Zählen und Erzählen. Für eine Semiotik des Weiblichen.«* Wenn der Text die bereits theoretisierte Erfahrung von den Grenzen der Sprache und ihrer Notationssysteme aufnimmt, so bezieht er die Metaphysik wie die mathematisch-logischen Kunstsprachen gleichermaßen mit ein.

Im Gegenzug zu manchen feministisch gefärbten Träumen vom 'ganz Anderen' als einem quasi unschuldigen Ort außerhalb von Logik und Diskursregeln, wird hier eine andere Bewegung in Gang gesetzt: Nicht einen »außerlogischen« Raum gilt es wiederzuentdecken, sondern einen »translogischen« aufzutun. Streng formal und streng nicht formal, weist er das klassische Denken mit seiner oppositional-hierarchischen Struktur noch als Fragment einer es motivierenden komplexen Struktur aus. Einer komplexen Struktur, die weder gezwungen ist, das Bewußtseinstranszendente, Materielle, Lebendige, das sich dem Verstehen Entziehende, das 'Irrationale' noch das Gegenstück, das Rationale zu verwerfen.

Es handelt sich also um die Reinszenierung des bis in die Antike reichenden 'klassischen Denkens' mit seinen logischen und diskursiven Niederschriften, um in dieser Wiederholung seine Grenzen zu thematisieren und zu verschieben. In dieser skripturalen Arbeit, die das Verfahren der 'Dekonstruktion' als Wiederholung und Verschiebung des kritisierten Denkens aufnimmt, wird Weibliches als Verfahren hervorgebracht.

Indem der Text nicht einen vorausgesetzten Gegenstand oder Inhalt hat, sondern sein eigenes Werden als Gegenstand erzeugt, ist er seine *»Selbstinszenierung«,* die ihre eigene *»Geortetheit«* notiert. Er ermöglicht damit auch Lektüreverfahren, die sich nicht auf die besagten Inhalte beschränken müssen. Vielmehr bietet sich der Prozeß des Aussagens selbst der Lektüre an. Anders gesagt: diese theoretische Arbeit muß selbst als Text gelesen werden. Nicht zufällig besteht der Text aus vier gleichgeordneten Kapiteln. Er ist also nicht auf ein Zentrum hin oder von einem Zentrum aus organisiert, sondern zeichnet sich durch so etwas wie eine 'leere Mitte' oder das 'Durchstreichen' der Mitte aus. Mit anderen Worten: der Text entfaltet nicht nur theoretisch und argumentativ die Dekonstruktion der Herrschaft des hierarchisch-männlichen Prinzips, sondern er praktiziert sie zugleich in seiner Anordnung, insofern diese dem gleichrangigen oder heterarchischen Prinzip folgt. Vollzieht sich darin Weibliches als Verfahren, wird sich auch die Zahl 'Vier' im Verlauf des Textes als strukturbildend herausstellen.

Das geschieht spätestens zu Beginn des dritten Kapitels: Hier wird eine Figur eingeführt, die wir nur aus der Rhetorik kennen: es handelt sich um die Figur des Chiasmus. Sie besagt, daß einer Satzperiode im weiteren Verlauf symmetrisch widersprochen werden kann. Etwa nach dem Muster: *»Das Kalte wird warm, Warmes wird kalt«* oder auch »Feuchtes trocken/Trockenes feucht«. In dieser kreuzweisen Stellung von vier Satzgliedern findet eine Rückbesinnung des Einen/Subjekts auf ein Außerhalb seiner selbst statt, dessen Widerspruch es zugleich in sich trägt, um sich zu konstituieren.

Diese Figur schließt also die Aufnahme von Widersprüchen in sich ein. Damit wird sie zugleich zu einer Figur, die das 'klassische Denken' und seine zweistellige Logik ('männlich/weiblich' oder 'außen/innen' usw.) ausschließen muß. Wie auch geschehen. Denn vor der Kodifizierung des klassischen Denkens durch Aristoteles war der Chiasmus sehr wohl im logischen Denken verankert. Er ist also erst spät in die Rhetorik verdrängt worden.

Im Unterschied zum klassischen Denken und seiner Logik ist nämlich in der chiastischen Bewegung das Konzept dir Selbstidentität, das auch noch die männlichen Phantasmen der Selbstgeburt wie die kybernetisch formulierten Junggesellenmaschinen leitet, durchbrochen. Eine »V(i)erteilung« und damit Verräumlichung von verschiedenen 'Subjektzentren' hat stattgefunden, die ihr eigenes Werden im Rückbezug auf ein Anderes hervorbringen. Von daher

verspricht der Chiasmus eine Öffnung des klassischen Denkens, die (im Unterschied zu Spiegel und Kreis) Geschlossenheit und Offenheit, Innen und Außen, Subjekt und Objekt miteinander vermittelt.

Mit der Erinnerung an den Chiasmus als logischer und rhetorischer Figur ergibt sich für Eva Meyer das - wiederum chiastisch formulierte - Konzept einer *»Chiastifizierung des Logos«* bzw. *«Logifizierung des Chiasmus«.* Als kreuzweise viergliedrige Anordnung (Xoder, ausgeschrieben, Chi, das wiederum als Anagramm von 'Ich' zu lesen ist) würde es erlauben, die Geburt des Denkens ins Denken einzuführen. Das aber hieße: die Semiosis des Weiblichen zu betreiben.

Dieses Konzept wird durchgespielt. Nicht nur in der Anordnung des Textverfahrens, sondern auch auf einer formal-logischen Ebene. Hier wendet sich der Text einer ausgeführten Strukturtheorie der Logik zu, die den Rahmen der klassischen Logik sprengt. Es handelt sich um die Entwürfe einer »transklassichen Logik«, wie sie von Gotthard Günther formuliert und von Rudolf Kaehr weiter formalisiert worden sind. Auch die »transklassische Logik« Gotthard Günthers verläßt keineswegs die zweiwertige klassische Logik, sondern verortet sie ihrerseits, indem er sie als ein Fragment innerhalb einer komplexen reinen Strukturtheorie ausweist.

Für das Textverfahren von Eva Meyer aber bedeutet diese Aufnahme einen ganz entscheidenden und innovativen Schritt: Es zeigt sich, daß ihre sprachkritische Arbeit sich nicht nur im Bereich von diskursiven Texten vollzieht, sondern daß die dort gewonnenen Kriterien noch einmal auf eine philosophisch-logische Ebene transponiert und damit auch transformiert werden. Der Text *»Zählen und Erzählen«* hintergeht die historische Grenzziehung zwischen Rhetorik als sprachlich-literarischem Verfahren und Logik, indem er die beiden Bereiche noch einmal chiastisch aufeinander bezieht und sie damit verändert.

Mit der Aufnahme der transklassischen Logik Gotthard Günthers entfaltet die 'Vier', die den Text bereits mäanderartig durchzogen hat, ihre volle strukturbildende Kraft. Mit der Einführung der 'Vier' wird ein erweiterter Begriff der Zahl vorgeschlagen, der die Vorherrschaft der 'Eins' bricht, weil er ihr Werden mit hervorbringen kann. Logisch leicht vorstellbar, können wir bis drei zählen. Ja, die Trinität erweist sich als Funktion von Eins. Sie ist deswegen auch das logische Skelett des christlichen Monotheismus: Das Subjekt/Vater (1) spiegelt und verdoppelt sich im Gleichen/Sohn (2), während der Heilige Geist (3) als Vermittlungsinstanz fungiert und damit eine Restituierung der Eins bewirkt.

Eine andere Struktur hingegen wird durch die Zahl 'Vier' hervorgebracht. Wenn nämlich die Vier das ist, was sich als Ort selber mitzählt, so 'ist' sie das, was sich aus der Selbstrückbezüglichkeit der Geschichte der Drei ergibt. Eva Meyer zitiert in diesem Zusammenhang die Deutung einer alchimistischen Tradition, in der die Vier folgendermaßen ins Spiel gebracht wird: *«Aus Eins wird Zwei, aus Zwei wird Drei, und das Eine des Dritten 'ist' das Vierte.«*

Das heißt: *»... die Drei als Einheit gesehen und in Beziehung zur Ureins gebracht, ist das Vierte, welches nicht mehr progressiv 'entsteht, sondern rückblickend als von jeher existent erkannt wird.«* Die Vier erbringt also die Eins, die sie gleichsam 'ist', *»wenn sie den Raum eröffnet, in dem sie sich ereignet.«* Indem die Vier die Eins beziehungsweise die Geschichte der Drei erbringt und aufgrund dieser Arbeit 'ist', überschreitet sie die Logik des Einen, die auch unsere Zeitvorstellung als lineare hervorbringt. Sie überschreitet diese Logik, indem sie sie zugleich in Szene setzt. Damit hat sich im Text eine heterarchisch-hierarchische Struktur herausgebildet, die ihr eigenes Werden und Gewordensein, ihre eigene *»Geortetheit«* notiert. Der Text 'ist' dieses Werden aus der Nachträglichkeit und damit seine eigene *»Selbstinszenierung«*

Inzwischen also weit davon entfernt, als Träger von Natur ausgebeutet zu sein, wird Weibliches als Verfahren auch ins Spiel kommen, wenn die für unsere geschichtliche Epoche grundlegende Opposition von 'Kultur' und 'Natur' zur Debatte steht. Spricht die Erfahrung von den Grenzen der Sprache im Hinblick auf das Materielle, Lebendige nicht auch vom Ende einer großen geschichtlichen Epoche? Vom Ende des klassischen männlichen Denkens, das erst aus der Opposition zur Natur zu seiner schwindelnden Höhe gelangt ist? Diese Herrschaft über die 'Natur' kann nicht durch ihre Um- und Aufwertung, sondern nur durch ein Neudenken des Verhältnisses überwunden werden.

Wie kaum ein anderer Text der letzten Jahre drängt *»Zählen und Erzählen. Für eine Semiotik des Weiblichen«* zur Auseinandersetzung. In ihr könnte die Komplexität des Textes ihre produktiven Möglichkeiten entfalten: weder 'rational' noch 'irrational', weder vom kühlen Verstand in Zaum gehalten, noch vom Gefühl hinweggerissen, weder 'wissenschaftlich' noch 'nicht wissenschaftlich'. Auseinandersetzungen verliefen auf unvorhersehbaren Wegen, weil sie, wie der Text, über die Grenzen dieser alten, aber zählebigen Oppositionen hinausführten.

Da sich Frauen nicht mehr mit der Hälfte des Kuchens, weder mit seinem trockenen Boden noch mit seinem süßen Überbau abspeisen lassen, könnten gerade von dieser Seite Bewegungen ausgehen. Dies gilt auch für die weiteren in Buchform erschienenen Texte von Eva Meyer: für *»versprechen. ein Versuch ins Unreine«* und für »*Architexturen*«. Weder als 'theoretische' noch als 'literarische' Texte identifizierbar, sind sie der Spur der Sprache in ihren Kunstgriffen auf der Spur. Deshalb kommt es nicht von ungefähr, daß ihre neuesten Arbeiten sich der Selbstinszenierung der Schrift als Auto-Bio-Graphie widmen . So ist zu lesen: *»Briefe oder die Autobiographie der Schrift*« und *»Die Autobiographie des Weiblichen«*.

Bibliographie zu Eva Meyer

Siehe Rezensionen Seite 88/89

Von Marianne Schuller sind zuletzt erschienen:

Aufsätze zu den Romantikerinnen und Rahel Varnhagen, zu theoretischen Fragestellungen des Weiblichen und zu Frauen und Macht

Literatur-Konkret 1987, S. 28

Sabine Rosenbladt

Einmal seufzt Kassandra, fünfmal der Pudding

Was kann Rowohlt dafür, daß Tiramisu, Madonna und Mütter gerade in sind, Emma, Abtreibung und Germanistikstudium out?

ACH, das häusliche Glück! Die Teller des Eßservices und die Sahnekännchen, welche Wunder!« Oh nein. Oh doch: »Ein Apfelstrudel oder ein Brotlaib steckt im Backofen, und sein Duft erwärmt das ganze Haus. Man fragt sich, ob man den letzten Kürbis in Angriff nehmen oder den Korb mit den grünen Tomaten einlegen soll. Im Arbeitszimmer ist der Ehemann über seiner erbaulichen Lektüre eingenickt, dem blau eingebundenen Buch eines Universitätsverlags. Man tragt einen Kordsamtrock, eine elegante Bluse und den Pullover des Ehemanns um die Schultern geschlungen. Eine Frau, die den Wechsel der Jahreszeiten betrachtet.«

Eine neue Frau. Von Rowohlt. Ich hatte sowas befürchtet, denn ich erinnerte mich an gewisse in Bonbonpapier eingebundene Paperbacks, die zu lesen ich als Zumutung empfunden hatte: Die Heroinen dieser Bücher waren verzweifelte skandinavische Sozialwissenschaftlerinnen (oder so), die zu internationalen Frauenkongressen nach Paris reisten und dort einen Mann mit üppiger Brustbehaarung kennenlernten. Er trug das Hemd offen. Und war, was der Brustbewuchs schon ahnen ließ, endlich der Mann fürs Leben.

Feministische Courths-Mahler – ist es das, was die befreite Frau von heute lesen will? Entspannen sich Rote Zoras nach Feierabend ganz gern in der Gartenlaube?

Halten wir fest: Rowohlts »neue frau« ist eine ungemein erfolgreiche, auf dem Buch markt etablierte Reihe. Seit nunmehr zehn Jahren legt uns Rowohlt-Lektorin Dr. Angela Praesent Monat für Monat ein neues resedagrünes, puderblaues, magenta-, mauveoder primelfarbenes Bändchen in den Schoß. 120 sind es bisher, mit beachtlichen Auflagen. Im Editorial hieß es früher, es ginge um »erzählende Texte aus den Literaturen aller Länder, deren Thema die konkrete sinnliche und emotionale Erfahrung von Frauen und ihre Suche nach einem selbstbestimmten Leben ist.« Erfahrung von Frauen – ein großer Hut, unter den Christa Wolfs »Kassandra« ebenso passen würde wie Erna Brombecks »Nur der Pudding hört mein Seufzen.«

Aber nein, es sollte LITERATUR sein. Und sich, laut Lektorat, an alle wenden, »die mit Spannung verfolgen, wie sich die Beziehung der Geschlechter und das Selbstverständnis der Frau wandelt.« Mehr noch, Leserinnen erfuhren früher zusätzlich, daß der NDR dies für Bücher hielt, »die einen Beitrag zur praktisch gelebten Rollenbefreiung leisten können« – ein Hinweis, der heute fehlt.

- In Erwartung praktisch gelebter Rollenbefreiung – und anläßlich des zehnjährigen Jubiläums milde gestimmt – griff ich also in den bunten Stapel und zog wahllos ein Bändchen heraus. Es war camparirot eingeschlagen, der Titel zeigte ein Foto: Die Beine eines sich umarmenden Pärchens, er in Anzug und schwarzen Collegeschuhen, sie im Cocktailkleid, hochhackig, kokett an ihn geschmiegt; auf dem Fußboden eine heruntergefällene rote Rose. Eine Illustration, wie man sie auf Anhieb eher im »Goldenen Blatt« vermuten würde. Wie sich herausstellte, war sie aber von der Grafikerin stilsicher und treffend gewählt. Es handelte sich um »Eine altmodische Liebesgeschichte und andere sentimentale Stories« von Laurie Colwin, einer als Lektorin tätigen US-Amerikanerin, die auch noch short stories schreiben muß.

»Laurie Colwins Stories lesen sich wie ein weiser, melancholischer Roman, denn ihre Heldinnen repräsentieren gleichsam nur verschiedene Aspekte ein und derselben Person: der klugen, ungeschützt und unkonventionell lebenden Mädchenfrau, der es scheinbar an nichts – und dann plötzlich an allem – fehlt. Die Liebe, genau betrachtet, umfaßt und verdeutlicht schmerzlich alles, was Leben in dieser Zeit ausmacht.« (Rückentext)

Sagen Sie mal, ist das Ihr Ernst, Frau Dr. Praesent? MÄDCHENFRAU? So eine Art Twiggy also, oder die »Bilitis« des Fotografen Guy Hamilton, zartbusig und stets von Wäschespitzen umrahmt? Es ist ihr Ernst. (Frau Colwins meine ich) 180 Seiten Sahnekännchen, Kordsamtröcke, grüne Tomaten und akademische Ehemänner, die in blau eingebundenen Universitätsbänden schmökern, während die Liebste in der Küche werkelt: jede Menge amerikanischer College-Girls in (natürlich mauvefarbenen) Pullovern und grauen Faltenröcken aus den feineren Wohngegenden Manhattans, die das Gefühl haben, *»daß etwas Bedeutendes in ihrem Leben geschieht«*

Wenn ich mich nicht irre, habe ich einige dieser Geschichten schon in der »Brigitte« gelesen. Da gehören sie auch hin: Liebe nette Stories für liebe nette Mittelschichtfrauen zwischen Kochrezepten und den Modern Living-Seiten.

Frauenbücher – vor zehn Jahren war das die Marktlücke auf dem Buchmarkt. 1976 hatten auf der Frankfurter Buchmesse zum erstenmal »Frauenverlage« ihre bescheidenen Stände aufgeschlagen. Sie waren ein Produkt der Frauenbewegung, die damals nach Geschriebenem lechzte: Soviel war aufzuarbeiten, soviel fehlte überhaupt, war immer vernachlässigt oder verfälscht worden, mußte ausgegraben, wiederentdeckt, neu zu Papier gebracht werden.

Spätestens als die neuen do-it-yourself-Verlegerinnen ihre ersten Bestseller aufzuweisen hatten – Verena Stefans »Häutungen« zum Beispiel, erschienen in der Frauenoffensive, Auflage bis heute knapp 300.000 – wachten auch die großen Verlagshäuser auf. 1977: Rowohlt präsentiert die Reihe »neue frau«. 1978: Der Fischer-Taschenbuchverlag zieht nach mit der Reihe »Die Frau in der Gesellschaft«. Ullstein pariert und legt »Die Frau in der Literatur« vor. Und nach dem Motto die Letzten werden die Ersten sein kreierte Suhrkamp dieses Jahr seine »weiße Reihe«.

Frauenliteratur, traditionell Synonym für zweitklassige Schmachtfetzen, war plötzlich zum Markenzeichen geworden. Frauen selbst sorgten dafür, daß sich die Vorzeichen umkehrten. War es nicht gut, die Zeiten hinter sich zu haben, in denen eine Marian Evans ihre Bücher unter dem Männernamen »George Eliot«, eine Charlotte Brontë als »Currer Bell« veröffentlichen mußte, um überhaupt ernstgenommen zu werden?

Ohne die Frauenbewegung wäre der Fischer-Verlag sicher nicht auf die Idee gekommen, Lebenszeugnisse von Frauen, wie der 48er Revolutionärin Mathilde Franziska Anneke, herauszugeben, von frühen Feministinnen und Rebellinnen wie Fanny Lewalt, Toni Sender, Rahel Sanzata – unterschlagene Frauengeschichte, nachgeliefert zum Taschenbuchpreis. Diese Frauen zu entdecken, war wichtig. Und ein Vergnügen.

Sogar Ullstein lieferte unter dem wie ein Gummizug ausleierbaren Motto »Die Frau in der Literatur« (so blöd kann Schublatisierung sein – gibt es irgendwo frauenfreie Literatur?) brauchbare Bücher ab. Kagerô nikki – vor 1000 Jahren geschriebene, beeindruckende Memoiren einer japanischen Intellektuellen; das Tagebuch der Marie Bashkirtseff, diesem ehrgeizigen Fin-de-Siecle-Teenager, mit dem sich Simone de Beauvoir in »Das andere Geschlecht« eingehend beschäftigt hat; schließlich Marlen Haushofers grandioser Roman »Die Wand«.

Und gegen Suhrkamps Edelreihe ist ja nicht einzuwenden, daß Literaturperlen wie zum Beispiel Ingeborg Bachmann, Marguerite Duras, Natalia Ginzburg und Grace Paley veröffentlicht werden, sondern daß sie aufgereiht werden, als seien sie tatsächlich identisch.

Rowohlt, immerhin der Verlag Simone de Beauvoirs, hatte das anspruchsvollste Frauen-Programm. Aber was haben sie daraus gemacht! Nach dem Rezept »einmal seufzt Kassandra, fünfmal der Pudding« ist hier eine klebrigsüße Soße zusammengerührt worden, die die wirklichen literarischen Leistungen im Sumpf des Mittelmaßes erstickt. Was hat Violette Leducs »Bastardin« neben den Schreibübungen einer Grafikerin namens Margrit Heide-Irgang zu suchen, deren Lebensdrama darin besteht, den Job hinzuschmeißen, für mehrere Monate auf griechischen Inseln zu leben und dies umgehend, mit dem unsäglichen Titel »Einfach mal ja sagen« versehen, in Buchform zu bringen? Muß eine Margaret Mead ihre Lebenserinnerungen wirklich in derselben Reihe veröffentlichen wie Ma Prem Pantho alias Karin Petersen, deren Ego-Trip zu Bhagwhan in Poona vorwiegend durch lästige Inder gestört wird, die in spirituell selbstverschuldetem Elend leben und die vergeistigten europäischen Sannyasin ständig übers Ohr hauen wollen?

Sarah Kirschs »Pantherfrau«, Isabelle Eberhards »Sandmeere« – und daneben »Alle meine Schweine« (in den fünfziger Jahren hießen solche Bücher »Das Ei und ich«, erschienen bei rororo und waren von amerikanischen Hausfrauen namens Betty McDonald verfaßt). Die wunderbare Lebensgeschichte von Nisa, der souveränen Kung-Frau, wird sogleich konterkariert mit Alice Koller, US-Philosphiestudentin; Frau Koller hat sich laut Rückentext »lange Zeit mit einer Dissertation herumgequält« – und straft nun uns, die wir gar nichts dafür können, indem sie sich auf eine einsame Insel zurückzieht und diesen Schritt erbarmungslos zu 300 Seiten Roman verarbeitet.

Wahrscheinlich, denke ich, während ich bei Mary Flanagan über »Schlimme Mädchen« (Bad Girls) lese, die ihren Ehemännern zu »Tosca«-Klängen Abflußfrei in die Sauce Velouté rühren, gehöre ich einfach nicht zur marktanalytisch ermittelten Zielgruppe der »neuen frau«. Dies zum Beispiel muß gedacht sein für Hausfrauen mit Abitur, denen Utta Dannella im Bücherregal peinlich wäre, und die ihre Schmonzetten daher lieber im feministischen Schutzumschlag kaufen. Kostprobe:

»Shels normalerweise unberührte Küche wurde überschwemmt von schmutzigen Töpfen, verschmierten Küchengeräten und exotischen Saucen. Sie hatte alles hervorgekramt.

'Shel, was bedeutet das?'

'Was, Süße? er kniete sich hin und schob seine Hände unter ihren Morgenmantel.

'Die Besetzung.'

'Du wurdest das gar nicht wissen wollen. Komm und leg dich mit mir hin.'

'O Liebling, sie drehte sich halb zu ihm um. 'Ich kann jetzt hier nicht weg Gerade ist der kritische Augenblick. Sie müssen alle fünf Minuten begossen werden.'

'Okay, Herzchen, wie du meinst, sagte er, wahrend er seinen Finger in sie schob und spürte, daß sie vom letzten Mal vor einer Stunde immer noch feucht war. Behutsam kippte er sie nach vorn auf Hände und Knie, hob den Morgenmantel über

ihrem Hintern hoch, zog sie etwas zurück und auf sich drauf. Die Schöpfkelle rollte über den gekachelten Fußboden und stieß gegen den Kühlschrank.

'Vergiß nicht die...'

'Oh ja...' Wahrend sie ihn in sich hielt ihn leicht zusammendrückte, um ihn bei Laune zu halten (Das war ein guter Trick von ihr; nur eine von einer Million Frauen konnte das, sagte er) öffnete sie die Backofentür, um nach dem Abendessen zu schauen.«

Auflage 17. bis 23. Tausend.

Möglicherweise hat der Erfolg solcher Bücher etwas mit dem derzeitigen Zustand der Frauenbewegung selbst zu tun. Wo sich eine CDU-Ministerin namens Rita Süßmuth als Ober-Feministin profilieren kann, während ehemalige KPDlerinnen bei den Grünen Müttermanifeste unterzeichnen, da muß irgend etwas ganz gefährlich schiefgelaufen sein. Nicht zum erstenmal übrigens – auch in der ersten deutschen Frauenbewegung entwickelte sich dieser gräßliche Weiblichkeitsmief, führte zum Streit, zur Teilung, dann zur Bedeutungslosigkeit. Und Schlimmerem.

Wenn also New York, Tiramisu, Madonna, Mütter, Mini, Modern living gerade in sind und Emma, Abtreibung, Germanistikstudium, KFZ-Mechanikerlehre und selbständiges Ausführen von Klempnerreparaturen out – was kann Rowohlt dafür? Der Verlag scheint weiterhin wild entschlossen, monatlich eine »neue frau« vorzulegen. Zwar hat man sich dort vorsorglich entschieden, nach weiteren Emanzipationsbewegungen (sollte die Frauenbewegung gänzlich kollabieren) Ausschau zu halten: seit zwei Jahren erscheint deshalb schon mal die Reihe »Mann« in sachlich-weißem Einband; aber solange es sich noch verkauft, serviert man halt als neue Frauenliteratur, was so da ist: was beliebt und was gefällt.

Dr. Angela Praesent allerdings scheint ihre eigene Reihe auch nicht ganz geheuer zu sein. Ließ sie uns doch durch ihre Mitarbeiterin brieflich mitteilen: »Frau Dr. Praesent würde sich freuen, wenn Sie Phyllis Rose 'Parallele Leben' (Erscheinungsdatum 10/87) und Mary Catherine Bateson 'Mit den Augen einer Tochter' besonders beachten, da sie sehr von den Texten angetan ist.« (Ob sie sich in Wirklichkeit auch nicht so brennend für Sahnekännchen und das Einlegen grüner Tomaten interessiert?)

Mary Catherine Bateson ist die Tochter von Margaret Mead und Gregory Bateson. Sie ist selbst Anthropologie-Professorin, seit frühester Kindheit erzogen zu genauer Beobachtung, Analyse, Beschreibung. Wie zu erwarten war, ist ihre Autobiographie gut lesbar und spannend.

In Phyllis Roses Buch »Parallele Leben« werden fünf viktorianische Ehepaare unter die Lupe genommen, intellektuelle Männer und Frauen (Carlyle, John Stewart Mill, Charles Dickens, John Ruskin, George Eliot), die sich teils den starren Konventionen des 19. Jahrhunderts beugen, sie teils überschreiten und ignorieren. Phyllis Rose stellt dar, wie diese Paare sich gegenseitig prägen. Das ist reizvoll, angenehm geschrieben – bis auf Seite 291 doch noch der große Stolperstein auftaucht:

Jane Carlyle unterhält sich auf einer Abendgesellschaft mit einem Mann über den gerade blutig niedergeschlagenen Aufstand der Schwarzen gegen die Briten in Jamaica. Gouverneur Eyre hatte dabei einen schwarzen Abgeordneten als Rädelsführer ohne nennenswerten Prozeß aufhängen lassen, was Janes Gesprächspartner empörte*: »Er sagte zu mir, Frauen konnten Eyre möglicherweise unterstützen – Frauen seien von Natur aus grausam und schauten ganz gern zu, wenn Schreckenstaten begangen würden. Doch kein lebender Mann konnte sich heute hinter Eyre stellen! 'Ich hoffe, Mr. Carlyle tut es, sagte ich 'Ich hatte noch nicht die Gelegenheit, ihn zu fragen; aber ich wäre erstaunt und enttäuscht, wenn ich ihn wegen eines Packs von schwarzen Scheusalen in Gefühlsduseleien verfallen hörte!'«*

Acht Seiten später heißt es über diese Frau: *»Vor allem aber ist meine Heldin Jane Carlyle. Die kampflustige Jane hat sich bis zum letzten Augenblick nicht geschlagen gegeben, hat 'gleiche Sendezeit' für sich verlangt und schließlich alles in einer großartigen Prosa festgehalten, die vielleicht sogar die ihres Mannes überleben könnte. Es ist ihr zu verdanken, daß die Ehe der Carlyles ... auch als eine Ehe zwischen Gleichberechtigten erscheint... «*

Und über das bißchen Rassismus sehen wir dabei hinweg, liebe Schwestern?

Von Sabine Rosenbladt ist zuletzt erschienen:

»Der Osten ist grün«, Rasch & Röhring, 1986, DM 29,80

Literatur-Konkret 1987, S. 32

Anna Rheinsberg

Stadtläuferinnen, alle drei

Krieg war ihr Marsch- und Schreibgefährte. Der reale und der Krieg des Herzens. Sie waren Wegbereiterinnen der literarischen weiblichen Moderne.

»Ihr Schicksal, meine Damen, für fünfzig Pfennig!/Nur herein, herein in die Zukunft./« Claire Goll, 1922

HUNGER hatten sie alle, die ich nennen will, Emmy Ball-Hennings, Claire Goll, Mascha Kaléko. Zukunft? Nur'n Dreck unterm Fingernagel. Zukunft hieß Krieg. Den ersten, 191s18, der die Welt in Brand setzte, hatten sie eben überstanden, Ball-Hennings und Goll im Exil in der Schweiz. Kaléko war noch Kind, 1918 eben elf Jahre alt.

Krieg war ihr Marsch, ihr Schreibgefährte, ich scheue hier die weibliche Form. Realer, blutiger Krieg. Und auch Krieg des Herzens, jener des Mannes gegen die Frau. Aus dem ersten kamen sie, hinein in die großen Städte, ins Schreiben, alle drei Kosmopolitinnen, Stadtläuferinnen – und gingen alsbald in einen zweiten, das heißt ins Exil, ins Schweigen (wie Kaléko). Drei Lyrikerinnen, später auch Prosa/Essayistinnen. Drei, die heute kerlszüngig noch als Trittbrettfahrerinnen ihrer Epoche in Erinnerung sind. Gerad' Kaléko ist als »weiblicher Erich Kästner« im Ohr, was eine *Ohrfeige* ist für sie.

Drei Wegbereiterinnen der literarischen weiblichen Moderne, heimatlos, ohne Rückendeckung. Ich nenne sie die Grenzgängerinnen. Allein ausgerüstet mit dem freien Schritt erklärten sie die Stadt für eine kurze Spanne Zeit, zwanziger, frühe dreißiger Jahre, für begehbar. Die Metropole als Flugterrain. Zürich, Berlin, Paris und München. Sie steckten Felder ab, Wortfelder. Unterwegs, nur sich selbst im Gepäck. Das trug sich schwer genug.

Der Krieg hatte die Frau ins Freie gestoßen. Es gab keine Rückkehr. Zukunft, das hieß Bewegung, Revolution und Widerstand. Widerstand auch gegen das Wort, für die Frau.

Widerstehen. Nur ja keinen Stillstand! Das lyrische Ich aller drei, Ball-Hennings, Goll und Kaléko erwuchs aus der Neugier, der Beweglichkeit, der Ironie, der sie eigene, unverwechselbare Worte gaben. Ich sehe was, was du nicht siehst, und nenne es mit eigenem Namen.

Alle drei hatten sie *früh* einen Namen, ein Ich, durchaus renitent. Immer für Überraschungen bereit, in der Beobachtung klug und hellhörig für Dissonanzen. Politisch wach. Das macht ihre Modernität aus, ihre Leidenschaft, die grenzüberschreitend die Erfahrungen des Krieges im ersten Schritt aus dem Todland Deutschland hinaus ins Freie, in die Utopie der Namens-, der Ich nennung führte. Experimente, gewiß. Rückschritte kamen später, nicht zu knapp. Aber getragen von großer Wahrheitsliebe und Radikalität, die heute, ich wage das zu behaupten, ihresgleichen sucht.

» 'Na, Mädel, willst du mit? Sag ja!'/Matrose gab mir einen Kuß/'Weil heute ich noch reisen muß.'/Schön sind die Mädchen von Batavia...« (Emmy Hennings, Kindheit, 1922).

Emmy Hennings, 1885-1948, war ein Armeleute-Kind. Für sie war nur der Putzlumpen vorgesehen, mit vierzehn kam sie in den Haushalt. Mit siebzehn ging sie davon, über Elmshorn in die weite Welt. Sie war voller Phantasie, hielt ihr kleines, dürres Leben ganz fest in Hand. Gesichte begleiteten sie, Not und ein Wille, der an Verrücktheit grenzte, und wofür die Hand zu küssen ist. Sie ging als Wanderdiseuse, Soubrette, Hausiererin und auch mit Männern mit – hin und wieder. Ihr »Brandmal«, 1920 im Erich Reiß Verlag Berlin publiziert, erzählt von der Prostitution. Ein sehr eigenwilliges Stück Prosa, Gebet und Miljö zugleich. Sie war eine Dilettantin. Schmiere spielte sie ohne Scham.

Rastloses Unvermögen, sie schien Zutrauen zu haben zu sich. 1908 erreichte sie Berlin, das Café des Westens. Und geriet unter allerlei Gespenster und ins Gefängnis.

Ein blonder, schmaler Hunger, weltumarmend, dessen Ich sich wünschte, ein Baum zu sein, ein Stern, oder ein Hund. Daß etwas komme und ihr einen Arm umlege. 1913 erschien ihr erster Lyrikband bei Kurt Wolff, »Die letzte Freude«. Schlicht und eigensinnig stolz ersingt sie sich da eine kleine Mitternacht. *»Jetzt muß ich aus der großen Kugel fallen./Dabei ist in Paris ein schönes Fest.«*

Fleisch, das Fazit, fressen immer die anderen. Sie fraß an sich, aber nie das eigenes Herz. Sie hütete sich sicher durch die Zeit, bewahrte ihren Stolz, ihren Eigensinn und ihr Seherinnen-Sein, das heute befremdet. In den zehner Jahren – mit Hugo Ball emigrierte sie 1915 in die Schweiz und begründete dort mit anderen das »Cabaret Voltaire« – konvertierte sie zum Katholizismus.

Nun ein Stigma, die kleine hungrige Emmy, die wußte, wies Aas riecht und jetzt ein heiliges Wasser war, zwar immer noch verrückt, das heißt vom Platze und aus der Welt gerückt, jedoch ein Ich. Sie nannte es Gott. Mag jede es nennen, wie sie will.

»Messer, Fäuste. 'Haltet den Dieb!'/Der vierbeinige Schutzmann schießt/Sieh durch den Rauch und Aasgeruch/Der Karusselle vergoldeten Schwindel./'Du die Waffeln... das riecht nach Kindheit.../So laß mich doch, das Schicksal ist

gratis!'/Es stampfen die Lokomobile immer dasselbe./Mo-a-bit, Mo-a-bit, Mo-a-bit.!« (Claire Goll, Messe in Berlin, 1922).

Claire Goll, 1891-1977, die ein Leben lang ihre Mutter tötete, weil diese sie quälte und ihr die Kindheit zerschlug, brillierte früh in der Rolle der schwarzen Witwe. Typ Femme fragil, zart und rothaarig, mit der Haut und dem Gelächter der Hyäne. Die Goll galt als ein Schrecken. Tatsächlich war sie unerschrocken, maulkräftig und sehr liebesfähig. Ihr Haß war groß, Haß vor allem auf die Frau, der sie, im Alter, zu dumm-sentimentalem Quark bezüglich ein Weib = Biologie verleitete. Der Haß und das Unglück ihrer Kinderjahre aber schenkten ihr eine unerhörte Sprach und Imaginationsgabe, die sie nie verließ. Sie war stets eine Inszenierung, Gott fern und sich selbst Idee und Glanz genug. Ihr nahm nie eine/r die Butter vom Brot. Über Zürich, wo sie 1917 gegen den Krieg anschrieb, kam sie mit der Revolution nach München und Berlin. Hier nun in Berlin, Mutter, erster Mann und Tochter Doralies ade, lernte sie mittels Rhythmus ihres ersten freien Schritts sprechen. Lernte sie die Stadt, umstürzlerisch, sicher fremd und gewalttätig, zu dechiffrieren.

1922 erschien »Lyrische Films«. Für mich immer wieder eine Entdeckung. Da ist alles vorhanden, Vision, Hintertreppe, Tempo. Pathos, im Stil ihrer Zeit, und Witz. Mehring lacht, in wenigen Zeilen nur; Süße und Absturz. »Wir beten in Kinos«, schrieb sie und trieb mit der Revolution, die nie eine war, nach Paris, den jüdisch-elsässischen Dichter/Deserteur Yvan Goll im Necessaire. Doch das ist eine andere, traurige Geschichte, die jetzt nicht erzählt werden kann.

»Am Montag nahm ich mir ein Herz und eine Taxe und fuhr in die Kochstraße«, zu Monty Jacobs, Feuilletonchef der »Vossischen Zeitung«, Berlin. Mascha Kaléko, 1907-1975, war ein halbes Kind, als sie zu schreiben begann und Jacobs sie entdeckte, oder sie ihn. Jüdin aus Galizien, sehr arm, eine Tippse. Sie schrieb unnachahmlich – Verse, Lieder und Reime, sachlich, mokant. Voll Würde, Schmerz und Abgesang. Gedichte, bei denen ich, so oft ich sie höre, bald zu heulen anfange, denn es ist ein Ton dabei, eine Zärtlichkeit, Musik und eine leise Schärfe, die mich stumm macht. Sie hat, anders als Ball-Hennings und Goll, die ja viel älter als die Kaléko lange vor 1933 aus Deutschland fort im Ausland waren, bitter für das Exil bezahlt.

Für Kaléko war Berlin die Sprache. Berlin war Schwester und Geliebte, ihre Austreibung hat sie nie verwunden. Eine Wunde war in ihr, in den USA, dann in Israel, wohin sie mit ihrem zweiten Mann, Chemjo Vinaver, und dem gemeinsamen Sohn 1938 floh. Mundtot, zutiefst verstört. *»Ich gehe wieder auf Reisen/Mit meiner leisen/Gefährtin, der Einsamkeit./Wir bleiben zu zweien einsam«* schrieb sie, und ihr Schweigen, ihre Einsamkeit haben mich, die ich ihrem Leben sehr lange nachgegangen bin, grausam berührt. Vielleicht weil sie so jung war und eben erst dabei, erste Worte zu finden, als man ihr die Sprache nahm, sie aus dem Land stieß.

Die lyrische Tradition der Kosmopolitin, der Flaneurin, ist von den Frauen, die in den fünfziger-, sechziger und siebziger Jahren in der BRD zu schreiben begannen, nicht fortgesetzt worden. Eine Ausnahme ist die Dichterin/Essayistin Gisela von Wysocki, als Lyrikerin wenig bekannt. Ich bedaure das. Denn da ist eine, die hat Messerschärfe und verfügt über die Gabe der Vision und die des Zwieklangs. Ihr 1983 publizierter Prosagedichtband »Auf Schwarzmärkten« verrät Bewegung, ja, den Schritt der Sirene, wo andere allenfalls Matratzen mimikrieren fürn müden Kerlsarsch. *»In den Nachmittagsstunden ein Zurückweichen in/die Kindheit, das 'doppelte Sehen' beim Wieder-/kommen./Sie konnte Dinge begehren, die selbst kein/Auge hatten für sie; die auftauchten und sofort ver-/standen wurden, unter flammenden Oberflächen/hinter glattgezogenen Vorhängen./Wenig Zeit für ein langes Leben. Frühmorgens hin-/ter den Gärten schlug die Wannseebahn den Takt.«*

Literatur:

Emmy Ball Hennings: »Die lezte Freude«. Gedichte. Kurt Wolff Verlag 1913 (Der jüngste Tag. Bd. 5)

»Helle Nacht«. Gedichte. Erich Reiß Verlag 1922

Claire (Studer)Goll: »Mitwelt«. Gedichte. Verlag der Wochenschrift DIE AKTION (Franz Pfemfert) 1918

»Lyrische Films«. Gedichte. Rhein-Verlag 1922 (Die Gedichte von Emmy Ball-Hennings und Claire Goll sind nur noch über vereinzelte Bibliotheken einsehbar)

Mascha Kaléko: »Das lyrische Stenogrammheft« (erstmals 1933) / Kleines Lesebuch für Große (erstmals 1934), Rowohlt Tb, ca. DM 6,80

Weitere Bücher von Mascha Kaléko bei dtv und im Berliner anni-Verlag der im Herbst 1987 Gisela Zoch-Westphal: »Aus den sechs Leben der Mascha Kaléko« verlegt.

Gisela von Wysocki: »Auf Schwarzmärkten«. Prosagedichte. Fotografien. Qumran Verlag 1983, ca. DM 18,

Von Anna Rheinsberg erschien zuletzt:

»Annakonda«. Gedichte. Verlag Michael Kellner 1985/86, DM t8,

»Marthe und Ruth«. Erzählung. Luchterhand 1987, DM 20,

»Fee«. Jahresgabe des Verlags Michael Kellner 1987

Literatur-Konkret 1987, S. 34

Hermann L. Gremliza

Karl Kraus-Preis 1987

Preisrede

Siehe Heft 11/87, Seite 41

Literatur-Konkret 1987, S. 38

Christel Dormagen

Emanzipation des Zwischenraums

Wo bleiben unsere Literaturfrauen? Die Herbstprospekte der Verlage offenbaren: überwiegend wird geschwiegen. Die Autorin. unzufrieden mit diesem Ergebnis, ging dem Schweigen nach und erhielt verwirrende Auskunft: Es sei etwas im Gange, man wisse nichts Genaues, möchte nicht zu früh reden. Vielleicht könnte Frau Dr. X weiterhelfen.

NACHDEM ich den Namen zum drittenmal gehört hatte, konnte ich ihn mir merken. Wenige Tage später treffe ich Frau Dr. Sichter im Café DaCapo in Berlin. Sie hat dort gerade geschäftlich zu tun. »Schweigen die Frauen?« frage ich rundheraus. »Schweigen sie etwa gemeinsam?« In gewisser Weise ja; aber um ideologischen Protest handele es sich nicht. Eine Gruppe von Autorinnen hat sich, erfahre ich, zusammengeschlossen, um in einer Parallelaktion die diesjährige Buchmesse zu erweitern. Man habe Ähnliches schon zum letzten Herbst vorgehabt, sei aber nicht rechtzeitig fertiggeworden. Und eigentlich sei das Jahr auch dringend nötig gewesen, damit alle Beteiligten sich über das Konzept der Ausstellung noch klarer werden konnten.

»Die weiße Bibliothek« wird sie nun heißen; und eine Koje auf dem Messegelände sei auch ordentlich angemeldet worden. Ach ja, wie interessant, natürlich! Ein Gegenstück zur »Weißen Reihe« sicher – die Vergessene Geschichte weiblicher Literatur usw.... Ich weiß zu schnell Bescheid. Es geht aber gar nicht um Unterdrückungsmetaphorik; es geht nicht um eine Andere, Reine, Vergessene, Vollkommene Bibliothek. Um eine weibliche aber schon. Frau Dr. Holde Sichter ist geduldig kehrt nicht die Überlegene heraus, hat Lust zu erzählen.

Das »Weiß« sei wörtlich zu nehmen. Es werden Bücher ausgestellt, deren Seiten leer sind: weiße Blätter, unbedrucktes Papier. Also doch ein Happening, eine stumme Performance gegen jene modernen Medienmenschen, für die das Störende, das eigentlich Lästige am Literaturbetrieb der Text ist, das Buch, die Literatur. Nein, so schön sei es auch nicht, sagt mein Gegenüber lächelnd.

Und von dem Augenblick an schweige ich erstmal und höre zu.

*

Unmöglich sei es, gegenwärtig eine weibliche Praxis des Schreibens zu definieren, da man sie nie theoretisch fassen können wird, sie einschließen, kodifizieren. Was nicht bedeutet, sie existiere nicht. Sie existiert. In den weißen Büchern zum Beispiel. Eine imaginäre Bibliothek also soll vorgestellt werden. Natürlich arbeitet der Zirkel der an der Ausstellung planend beteiligten Frauen nicht voraussetzungslos. Natürlich wissen alle, daß alles schon geschrieben ist. Sprechen heißt: in Tautologien verfallen. Gewiß. Und Neues ist in der imaginären Bibliothek möglich nur durch das Vergessen... Eine durchaus auch entlastende Vorstellung.

»Aber nun zur Ausstellung selbst«. Es wird in ihrer Koje – Frau Sichter malt eine wacklige Skizze auf ihre weiße Serviette, ja gewiß sei sie sechseckig, das hätte ich mir sicher schon gedacht, und verspiegelt dazu, vier Seiten mit schrägen Regalen zum Ausstellen der Objekte, eine Seite zum Gang hin offen, die gegenüberliegende mit Tür zu einer Tee/Kaffee/Sekt-Abseite – es wird also in dieser Koje sehr verschiedene weiße Bücher geben. Nicht, daß nicht alle gleich aussähen, außer einem vielleicht, auf das komme sie noch, – : fest gebunden, mit unbedrucktem Glanzumschlag, weiß eben, innen und außen, in geläufigem und handlichen Format, mit durchschnittlicher Seitenzahl, nein-menge. Eine Durchnummerierung fehlt nämlich. Jedes Buch sei aber trotzdem ein Unikat, die ausgestellte weiße Leere eine je bestimmte. Sie wird mir, schlägt sie vor, der Einfachheit halber einige Exponate vorstellen.

Links neben dem Tisch, an dem die Frauen sich während der Messe sitzend abwechseln werden, steht gleich, vom Gang aus zu sehen und zu greifen, das Buch mit der Bibliographie aller von Frauen bislang nicht geschriebenen Bücher. Ein kleiner Überblick über das Nichtvergessenkönnen gewissermaßen. Denn – wie ich sicher an mir selbst erfahren hätte – kommt Erinnern aus dem Vergessen, und was schreiben wir alle anderes als uns selbst. Nur heißt es von Frauen eben, sie könnten nicht vergessen... So entstand diese Literaturliste von Ungeschriebenem seit Beginn der Schriftkultur.

Auf der anderen Seite, genau gegenüber, am nächsten wieder zum Publikum, steht ein politisches Buch. Es sei ja kein Geheimnis mehr, daß nicht das Geheimnis die Macht befördere, nicht das Verschweigen das Volk dumm halte, sondern das Übermaß an Nachrichten. Gerade die öffentliche Rede entmachte den Einzelnen. In diese Falle wollten Frauen nun nicht plappernd hineinstolpern. So entstand das Schweigebuch, das sich der Ver-Redung der Dinge widersetzt.

Übrigens, ergänzt Frau Sichter, die Autorinnen solcher ausgestellten Bücher würden sich selbst, ganz im Buchsinne, auch verschweigen. Daneben gebe es aber auch Autorinnenbücher. Das von Louise Colet sei ihr da besonders lieb. Deren Briefliebster hatte ihr einmal geschrieben: »Was mir schön erscheint und was ich machen möchte, ist ein Buch über nichts, ein Buch ohne äußere Bindung, das sich selbst durch die innere Kraft des Stils trägt, so wie die Erde sich in der Luft hält, ohne gestützt zu werden«. Flaubert ist dieses Werk, wie wir alle wissen, nicht geglückt. Da hat Colet sein Vorhaben noch radikalisiert und das Buch einfach selber geschrieben. Meine Gesprächspartnerin wird ganz aufgeregt. Es sei ihnen

wahrhaftig gelungen, dieses alte Exemplar, von ihr offenbar eigenhändig geschnitten und geheftet, ausfindig zu machen. Eine wirkliche Kostbarkeit in dieser Abteilung der Weißen Bibliothek.

Es stünden dort noch einige weitere Werke, bei denen es sich aber eher um Nachschöpfungen handele. Ein Exponat z. B. bestehe aus genau 18 weißen Seiten. Und falle damit aus der Norm. Eine Theoretikerin der Ausstellungscrew habe Montesqieu aus weiblicher Sicht vollendet und ist auf ebendieselbe Seitenzahl wie er gekommen, der sein Werk nicht abschließen konnte. (»Ich arbeite seit 25 Jahren an einem Buch von 18 Seiten, das alles enthalten wird, was wir von der Metaphysik und der Theologie wissen«.) Die Frau sei übrigens selbst überrascht über die Kongruenz: 18 Seiten schweigender weiblicher Transzendenz!

Daneben steht, wenn ich mich nicht verhörte, jenes weiße Buch, das eine Idee von Lichtenberg nicht nur fortdenkt, sondern auch schreibt: das unendliche Gedicht auf den leeren Raum. Die Historikerinnen in der Planungsgruppe waren auf eine Notiz von Lichtenberg gestoßen: »Ich glaube, daß ein Gedicht auf den leeren Raum einer großen Erhabenheit fähig wäre«. Die verknüpfte sich ihnen fast zwangsläufig mit einer weiteren Bemerkung jenes Schrägdenkers über »den eigenen Reiz, den ein eingebundenes Buch weißes Papier hat«. Eine junge Lyrikerin fühlte sich herausgefordert, und das Ergebnis ist nun in der Ecke »Männliche Vorläufer« zu besichtigen. Es habe da allerdings einen kleinen Disput über die Aufnahme gegeben: Solcherlei Produkte hätten in einer Frauenausstellung nichts zu suchen. Dagegen hatten die Historikerinnen, unterstützt von den Philosophinnen, geltend gemacht, daß nicht nur der leere Raum, das Universum, dem männlichen wie dem weiblichen Blick gleich erscheine, sondern daß gerade dieses Buch ein schönes Beispiel dafür abgebe, wie Autorin und Leserin zu Thema und Ausführung gleich berechtigt würden: auf beiden Seiten bleibe alles möglich – offen ins Unendliche wie der leere Raum. An dieser Stelle nun kann ich nicht umhin, zu unterbrechen. Ob es sie, die Macherinnen, denn nicht kränke, Männerideen auszuführen, auch wenn das dann Umgestaltung, Gegenführung, Konterkarierung heiße?

Nein, überhaupt nicht. Es sei geradezu lustvoll für sie, bewußt die Sklavin zu simulieren und dabei unter der Hand frei und selbständig mit Gedachtem zu verfahren. Denn – »ich wiederhole mich«, sagt sie – »gedacht ist ohnehin schon alles. Das Produkt und die Umgebung, in die es gestellt wird, sprechen Neues. Nehmen Sie etwa unsere Welt-Rarität. Das einzige Ausstellungsstück, das übrigens in Plexiglas eingegossen sein wird.« Ich würde ja sicher das alte heilige Wort von der Welt als Buch kennen, das dem Menschen zu lesen aufgegeben sei. Dieser theologische Gedanke sei ja, wie alles andere auch, säkularisiert worden und habe seine letzte Umkehrung, im Zuge der Verbibliothekisierung des gesamten Kosmos, bei Mallarmé erfahren, der, wie sein Verehrer Valéry überliefert, die Welt dafür erschaffen glaubte, daß sie in einem schönen Buch münde. Und daran, an »Le Livre«, DEM Buch, hatte er gearbeitet. Es existiert nur fragmentarisch. »Aber wir«, fährt Frau Dr. Sichter glücklich fort, »wir haben uns an die endgültige Fassung gemacht: die totale Koinzidenz von Universum und Text in Inhalt und Form! Sie werden sehen, unter der Plexihülle liegt, eingeschlossen und unhörbar, das ganze Weiße Rauschen«.

Aber – ihr fallen meine Bedenken wieder ein – wenn ich auf Originalität einer spezifisch weiblichen Produktion Wert lege, wenn mir ein feministischer Standort fehle, bitte...

Von einer Französin, der Name sei ihr unaussprechlich, liege da etwa ein Buch zur Nichtverfügung, das sei – finde sie – ganz plakativ und ganz platt stumm. Die mitgeschickte Erklärung laute kurz: Wenn Männer bislang in der Schreibgeschichte das Sprechprimat hatten, dann werden Frauen, als Versprechen des Anderen, nicht reden. Ihr Buch sei diese Theorie des Anderen. In feindschaftlicher Nachbarschaft befinde sich das Weiße Buch einer deutschen Theoretikerin. Holde Sichter blättert in ihrem dicken Notizbuch und zieht eine kleinschriftig bekritzelte Briefkarte hervor. Sie liest. »Schreibend von und für die Frau, die Herausforderung der vom Phallus beherrschten Rede annehmend, wird die Frau auf andere Weise die Frau bestätigen als von dem Ort, der ihr im und vom Symbolischen zuerteilt ist, das heißt dem Schweigen. Sie muß sich aus der Falle des Schweigens befreien. Ich schicke mein Buch als Zeugnis meiner Arbeit am Übergang. Es ist ein 'work in progress'. Plötzlich stutzt Frau Sichter. »Vielleicht war es genau andersherum. Ich glaube, ich habe die beiden letzten Autorinnen vertauscht. Sollen die Besucherinnen halt selber sehen, was von wem ist.«

Ich merke, diese Abteilung liegt ihr nicht so am Herzen. Sie blättert weiter in ihrem Notizbuch, findet, was sie sucht, einen zweimal gefalteten Bogen, bedeckt mit japanischen Schriftzeichen, die man, wie sie mir zeigt, von rechts nach links und von oben nach unten liest, wenn man sie lesen könnte! Sie dreht das Blatt um und gibt es mir. »Womöglich ist dies mein Liebling«, sagt sie fast ein wenig verlegen. Ich lese: »Ich habe eine an Wahnsinn grenzende Leidenschaft für Bücher. Aber ich meine damit keine literarischen Werke, ich meine die 'imaginären' Bücher im Kopf, die noch nicht geschrieben sind. Nicht das Lesen macht Spaß, sondern das Blättern. In meiner Volksschule herrschte unter den Jungen einmal die Mode, die Röcke der Mädchen umzuschlagen, wie man die Seiten in einem Buch umblättert. Wahrscheinlich nicht, um irgendetwas zu sehen, das Umschlagen der Röcke selbst war das Ziel. Es müßte also auch Bücher nur zum Zweck des Umblätterns geben. Bücher, bei denen das Umblättern selbst die Geschichte ist.«

So ein wunderschönes raschelndes Buch aus Reispapier habe diese junge Japanerin ihnen für ihre Ausstellung geschickt. Es werde selbstverständlich so auf dem Regal stehen, daß es von hinten nach vorne erblättert werden könne. Und nun fällt ihr das schon erwähnte einzige Buch wieder ein, das im Format herausfällt. Es ist ein utopisches Buch und heißt »Das

Hermaphroditische«. »Sie müssen es sich kreisförmig vorstellen, als Vorschein oder Vorgriff auf die Vollkommenheit. So wie einst die Geschlechter ungeteilt eins waren, Mann und Frau ungeschieden, so zeugt dieses weiße Werk von der Aufhebung des Mangels der Spaltung. Vollkommenheit ist schön. Und Schönheit stumm. Denn in welcher Sprache sollte sie von dem sprechen, das Sprache ohnmächtig werden läßt. Dieses androgyne Buch ist Spiegel des schlechthin Abwesenden, Bild sprachloser Schönheit. Es beschweigt, wovon nicht zu reden ist. Eine zirkuläre Figur, ein Planet, als Buch nur kreisförmig abbildbar.« Mein Gegenüber gerät zunehmend in Leidenschaft. Und ich gehe erstmal, um ihr Zeit zu geben.

Als ich zurückkomme, hat sie sich wieder gefaßt und lächelt. Erst im Erzählen werde ihr richtig bewußt, was für Schätze sie schon angesammelt hätten. Es werden wirklich alle möglichen Bücher zu sehen sein. Sie sagt das mit dem Ton auf alle: alle möglichen. Und nach einer Pause fügt sie hinzu: »Und alle wirklichen«. Es gebe eben auch sehr schlichte, um nicht zu sagen langweilige Exponate. So hätte eine ganze Reihe neudeutscher Jungautorinnen ihr Zweitbuch eingereicht. Es seien aber nur wenige, halbwegs vertretbare ausgewählt worden. Diese Schriftstellerinnen waren in den letzten Jahren jeweils mit einem Buch und auf einen Schlag bekanntgeworden. Die Werke seien Erstlinge gewesen und meist autobiografischer Natur: Wie sich eine zum Schreiben und Leben befreit hat. Die Ausstellung zeige einige schweigende Zweitwerke. Der Markt, das wisse ich ja nur zu gut, zwinge leider dazu.

Zu dieser eher schwachen Abteilung – sie malt ein Kreuz hinten rechts neben der Tür auf der Serviette – rechnet Frau Sichter auch folgende Stücke: Bücher, die Tabus behandeln – darauf geht sie aus begreiflichen Gründen nicht näher ein – und Vergangenheitsbewältigungsbücher. Die liegen eher der Vollständigkeit halber aus. In einem werde etwa aus der Perspektive eines ahnungsvollen Mädchens eine Kindheit im Nationalsozialismus beschwiegen. Das finde auch ich in der Tat etwas abgeschmackt.

Und endlich tauchen die auf, um deretwillen ich überhaupt meine Nachforschungen begonnen habe: die bekannten deutschen Schriftstellerinnen, deren neues Herbstbuch ich vergeblich gesucht hatte. Hier finde ich sie nun beisammen. Es läßt sich, hatte eine von ihnen zu ihrem Werk geschrieben, über die Weißen ebensogut wie über die Schwarz-Weißen ausgiebig reden, sagen sie. Eine, die ich vermißt hatte, stellt ein moralisches Werk aus, was ich wegen der Begründung behalten habe: Wenn nach dem neuen Selbstbehauptungsprogramm jede Frau schreiben kann und jede Frau ein Buch schreibt, gibt es keine Leserin mehr außer ihr selbst. Also wolle die Ausstellungsteilnehmerin mit ihrem weißen Buch die Zahl der Kundinnen für ihre Konkurrentinnen vermehren.

Ein, zwei weitere seien unmoralischer, aber sicher ehrlicher, findet Frau Sichter, die mich bei dieser Gelegenheit bittet, noch keine Namen zu nennen. Wenn schließlich alle schreiben, so hoffen jene, werden die Leere-Blatt-Autorinnen endlich interessanter. Selbstlosigkeit ist ihre Sache nicht. Und die übrigen Gesuchten sind schlicht als Organisatorinnen an der Ausstellung beteiligt. Und das auch inhaltlich. So sei eine Projektgruppe zum Beispiel gemeinschaftlich dabei, ein quasi autorloses Buch herzustellen, ein synästhetisches Gesamtkunstwerk, das tatsächlich die Grenzen der verschiedenen Künste überschreitet. Ein Buch, sagt Holde Sichter, von geradezu mathematischer Schönheit, wenn es denn gelinge. Es werde nämlich alle erdenklichen Gerüche erhalten, alle bekannten Buchstaben, alle Farben der Welt und alle Töne zwischen Himmel und Erde. Das erstaunliche sei eben folgendes: Wie sich die Farben des Regenbogens zu weiß addierten, so würden sich die Buchstaben im Buch zum Schweigen und zur Leere nullen, die Laute zu Tonlosigkeit, die Gerüche zu nichts vereinigen. Auf dieses Buch bin auch ich gespannt, ich werde es mit allen Sinnen lesen.

Allmählich bin ich froh um meinen Kassettenrecorder, der kein Vergessen und kein Erinnern kennt. Frau Sichter ist nämlich offenbar noch nicht am Ende, und ich bin immer weniger aufnahmefähig. Sie möchte, sagt sie, meine leicht erstarrte Mimik deutend, aber noch unbedingt ein Kuriosum erwähnen; schon deshalb, weil es leider auf der Messe nicht zu sehen sei. Ob ich Carl Schmitt kenne. Ehe ich etwas murmeln kann, fährt sie fort, der hätte jedenfalls eine bemerkenswerte Abhandlung über die Gesellschaft der Buribunken verfaßt, deren ausschließlicher Lebenszweck im lückenlosen Tagebuchführen bestehe: alle schreiben immerzu über alles, auch wenn es nichts ist, Tagebuch.

Eine Vertreterin meines stummen Geschlechts hat sich nun wohl vor einiger Zeit ebenso unermüdlich und verantwortlich hingesetzt, das Antiburibunkentagebuch zu führen. Seite um Seite hat sie lückenloses Schweigen aneinandergereiht. Nicht eine leere Seite entgeht ihrer stummen Verdoppelung. Und selbstredend wird dieses Werk erst mit ihrem letzten Atemzug beendet sein. Die bisherigen Bände vom »Buch des Lebens« würden allerdings die Möglichkeiten der Ausstellung bei weitem überschreiten, sagt Frau Sichter, nicht übermäßig bedauernd.

Ich sehe schreckliche Mengen leerer Lebenss(z)eiten vor mir und versinke in schwermütige Lähmung. Um mich wieder zu beleben, suche ich nach einem Einwand. »Die weiße Bibliothek«, gestehe ich zu, sei ja schon eine bestechende Idee. Ich könnte mir die Koje mit den Regalen voller weißer Schwesterbücher auch sehr schön vorstellen. Aber einen logischen Haken hätte das ganze doch. Schön und gut, es seien weiße Bücher mit leeren Seiten; aber ihr unsprachlicher Inhalt ist dann doch wieder auf sprachliche Erklärungen angewiesen, damit die Differenz der jeweilig einen Leere zur anderen auch begreifbar wird. Ich bin richtig froh, daß mir etwas eingefallen ist.

Aber Frau Dr. Sichter ist gar nicht beunruhigt. »In gewissem Sinne haben Sie recht. Es gehört ja auch gerade zur Leere dieser Bücher, daß ihr Inhalt ihnen selber exterritorial ist. Beziehungsweise, wir selber haben Ihren Einwand schon in unser Konzept mit einbezogen. Sie müssen unbedingt zur Messe kommen. Ich weiß zwar unsere Kojen-Nummer noch nicht, aber Sie werden uns schon finden.

Also – Sie haben bestimmt einen kleinen Handtaschen-Make-up-Spiegel. Wenn Sie den an einer ganz bestimmten Stelle knapp außerhalb der Koje in einem ganz bestimmten Winkel halten und hineinschauen, so daß Ihr Spiegelblick auf eine am linken Regal befestigte übergroße Brille trifft, dann werden Sie durch diese Brille sehen, wie alle Regale ineinanderfallen zu einem einzigen und alle Bücher auf diesem ebenfalls zu einem einzigen zusammenschnurren. Und dieses Buch in Ihrem Spiegel durch unsere Brille wird Inbegriff und Auszug aller wirklichen und möglichen Bücher sein.«

Mit diesen Worten will sie aufstehen, sagt: »Ich darf Sie doch einladen« und gibt mir ihre Karte. Auf der steht: »Dr. Holde G. Sichter – Expertin für Oral Printing und Spatien«. Sie schaut kurz selber auf die Karte und setzt sich noch einmal. »Ich wäre wirklich froh, wenn Sie kämen, zu einem unserer Chatter-Meetings etwa«. Ich sehe sie ratlos an und erfahre, daß während der Buchmessenwoche Veranstaltungen stattfinden wer den, bei denen Schriftstellerinnen sich mit Leserinnen über ihre nicht und vor allem noch nicht geschriebenen Bücher unterhalten werden. Im gemeinsamen Gespräch über die verschiedensten Nichtprodukte werde endlich, so hoffen die Planerinnen, die elende Vereinzelung der solitären Schreiberin und das stumme Alleinsein der Leserin mit sich und dem Buch aufgehoben in einem befreienden gemeinschaftlichen Akt ununterbrochenen Redens. Der Literaturbetrieb und sein Gegenstand, die Literatur, werden mündlich fortgetrieben. Es soll eine richtige »Klatschbörse« werden. Frau Sichter möchte diesen Begriff positiv umgewertet wissen. Sie macht mir klar, daß wir Journalistinnen in diesem Prozeß dringend benötigt werden. Denn nur mittels ihrer schriftlichen Spiegelungen könne sich die Oral Literature über die Messe hinaus vervielfältigen...

»Dergestalt daß« – und nun steht Frau Dr. Sichter endgültig auf – »im nächsten Jahr eine Koje die neue Weiße Produktion gar nicht mehr wird fassen können. Ich weiß, man soll das Buch im Schrank lassen, aber – eine eigene Messe wäre doch ein schönes Ziel!« Sie lacht, schon im Fortgehen, und ich drehe etwas verloren ihre Visitenkarte in der Hand. Erst jetzt entdecke ich, daß die Rückseite bedruckt ist. »Nicht notwendig sind die ungeschriebenen auch die ungelesenen Bücher, ebensowenig wie die geschriebenen die gelesenen sind. Wie jedes geschriebene in der Masse der Bücher auch die Zahl der ungelesenen Bücher vermehrt, vermag das Gelesene den Wunsch nach dem ungeschriebenen Buch zu wecken.«

Und zu Hause schaue ich im Duden nach, was »Spatien« bedeutet. So heißen drucktechnisch die Zwischenräume zwischen den Buchstaben. Die Leere mithin, die für den Sinn zuständig ist.

Anmerkung: Als Anregungen dienten Texte von Blumenberg, Borges, Cixous, Enzensberger, Kittler, Kuhn Ritter, Tawada, denen Sätze und Gedanken entnommen wurden, die nicht als Zitate kenntlich sind, denn: es ist alles schon geschrieben, und sprechen heißt: in Tautologien verfallen s.o.

Literatur-Konkret 1987, S. 42

Barbara Rosenberg

Das Geheimnis des ersten Satzes

Alle sind mehr oder weniger durch Zufall Erfolgsschriftstellerinnen geworden. Geblieben sind sie es durch harte Arbeit und Disziplin.

Bis vor kurzem begann mein Arbeitsalltag damit, daß ich mir das Tablett mit dem Frühstück ins Bett holte und genüßlich Zeitung las. Dann mußte auf Post gewartet werden. Und irgend jemand meldete sich bestimmt zu einer ausführlichen Telefon-Tuschelei. Darüber wurde es Mittag, und aus Bett-Lust sollte endlich Bett-Arbeit werden. Papier und Bleistift mußten her – und natürlich der erste Satz. Der geisterte zwar meist schon in meinem Kopf herum, doch zwischen Kopf und Papier saßen die Angst und das deutliche Gefühl des Unvermögens. Ich war mir jedesmal ganz sicher, daß ich gerade diesen Artikel nicht würde schreiben können.

Die Leidenschaft, mit der ich vor gut zehn Jahren angefangen hatte zu schreiben, hatte sich in Unlust und Quälerei verwandelt. Ich hatte vergessen, warum es damals so wichtig gewesen war zu schreiben – und vor allem: vom Schreiben zu leben. Inzwischen erschienen mir jeder Sekretärinnenjob oder eine Tätigkeit als Zimmermädchen begehrenswerter als meine Bettlägerigkeit, der ich mindestens viermal im Monat einen Text entlocken mußte.

Außerdem hatte ich dieses Gerücht im Kopf, daß selbst eine so erfolgreiche Journalistin und Schriftstellerin wie Vicki Baum als Kammerkätzchen in einem Hotel gearbeitet hatte, um Milieustudien für ihren Roman »Menschen im Hotel« zu treiben. »Es war alles ganz anders« – so heißt die Autobiografie von Vicki Baum, zu der ich in einem Anfall von akuter Schreibkrise griff. Und: – Vicki Baum war weder Kammerkätzchen gewesen noch gleich Schriftstellerin geworden. Sie war Musikerin. Jahrelang hat sie ihren Lebensunterhalt als Harfenistin im Wiener Konzertverein verdient. Dann lernte sie ihren zweiten Mann, Richart Lert, kennen. Der war Dirigent in Darmstadt und verschaffte ihr ein Engagement in seinem Orchester. Als 1916 geheiratet wurde, verbot er ihr das Harfespielen »unter seinem Taktstock«.

Vicki Baum war das nur recht. Sie erwarte te gerade ihr erstes Kind. Das Erlebnis von Schwangerschaft und Geburt war dieser neugierigen Person viel wichtiger, als weiter die einzige Frau im Orchester zu sein. Sie zog mit ihrem Mann von Darmstadt nach Kiel, von Hannover nach Mannheim und nach Berlin – je nach seinen wechselnden Engagements. In Hannover fing sie gegen Ende des I. Weltkriegs an, regelmäßig zu schreiben – und zwar aus Langeweile. »Abends, wenn mein Mann dirigierte, hatte ich sowieso nichts zu tun, und man kann sich schließlich nicht ewig 'Zar und Zimmermann' anhören. Damals habe ich mir angewöhnt, nachts zu schreiben.«

Es war bereits ihr zweiter Roman, den sie für Ullstein schrieb. Von ihrem ersten Ullsteinbuch »Eingang zur Bühne« waren 160 000 Exemplare verkauft worden, und man hatte sie aufgefordert »etwas Ähnliches« zu schreiben. Zu Ullstein war sie gekommen, weil ihr erster Mann, Max Prels, dort Redakteur geworden war. Ich frage mich wie, denn die Kurzgeschichten, die ein paar Jahre vorher unter seinem Namen erschienen waren, hatte samt und sonders seine damalige Frau geschrieben.

Als ihm einmal unter dem Druck des Abgabetermins absolut nichts einfallen wollte, hatte Vicki Baum unter tausend Entschuldigungen für ihren »Plunder« eine ihrer alten Schubladen-Geschichten hervorgekramt und ihm als Ideen-Börse angeboten. »Max verwandelte zwei Kommata in Semikolons, dachte sich für das Geschreibsel einen flotten Titel aus, unterschrieb fließend und überraschend schamlos mit Max Prels und trug die ganze Geschichte noch am selben Abend eigenhändig zum Briefkasten.«

Fortan schrieb Vicki Baum seine Geschichten, lernte dabei auf Zeile zu schreiben und Termine einzuhalten. Als der Göttergatte auch noch eine recht kurzlebige Kulturzeitschrift ins Leben rief, mußte Vicki wieder herhalten – besonders bei der letzten Nummer. Sie schrieb »unter Verwendung eines sehenswerten Sammelsuriums an Pseudonymen das ganze verdammte Ding allein: den Leitartikel, das Feuilleton, eine Kurzgeschichte, zwei Gedichte, sowie sämtliche Buch; Theater- und Konzertkritiken. Eine Erfahrung, die mir nicht nur großen Spaß machte, sondern in der ich mir als Herausgeber und Geschicklichkeitskünstler unbezahlbare Sporen verdienen konnte«.

Die Zeitschrift ging den Bach runter, die Ehe auch. Doch dieses unfreiwillige Volontariat hat Vicki Baum sehr genützt, als sie sich 1926 bei Ullstein bewarb – nicht als Redakteurin, das wäre ihr im Traum nicht eingefallen, nein, als Kontoristin oder als Modezeichnerin... Bei Ullstein hatte man einen besseren Riecher für Schreibtalente und stellte sie sofort als Tischredakteurin ein, als »Mädchen für Alles«.

Die Leute von der Herstellung hatten schnell heraus, mit wem sie es da zu tun hatten. Wenn in letzter Minute ein Füllsel gebraucht wurde, ging der Metteur lieber zu ihr statt zum Chefredakteur. Er brauchte nur mit treuherzigem Blick zu fragen, ob er bis um fünf ein Frühlingsgedicht haben könnte für das Foto, das auf Seite sowieso rausgefallen wäre, und schon ging in ihrem Kopf die automatische Schreibemaschine los. »Also stand ich mit einem tiefen Seufzer auf, lehnte mich mit der Stirn an die Fensterscheibe, konzentrierte mich drei Minuten auf die weißen Wischtücher der Mädchen auf der andern Straßenseite und griff mir ein Gedicht aus der dicken Luft: 'April – ein junges Mädchen mit einem neuen Hut'...« Vicki

Baum konnte am besten schreiben, wenn sie »auf die weißgekalkten Wände einer mönchischen Zelle« starren mußte. »Vergessene Gestalten tauchten auf und nahmen Leben an, sie bewegten sich wie auf einer Bühne, sie sprachen, sangen, liebten, litten, begingen Selbstmord. Ich brauchte sie nur zu beobachten und hinzuschreiben, was da alles auf dieser kleinen Bühne geschah.«

Natürlich hat Vicki Baum auch gelegentlich Milieustudien betrieben, wie 1931 in ihrer ersten Hollywood-Zeit, wo sie in sechs Wochen ein Drehbuch für einen Film schreiben mußte, der in einem großen Warenhaus spielen sollte. Doch gerade bei »Menschen im Hotel«, so sagt sie, sei sie gar nicht auf den Gedanken gekommen, hinter die Kulissen zu gucken.

Vicki Baum besaß nicht nur das Talent, sich Figuren »aus der dicken Luft« zu greifen, sie war auch ungeheuer aktiv. Als ich ihren Tagesablauf in der Berliner Zeit zwischen 1926 und 31 lese, vergeht mit jegliche Lust auf Bettlägerigkeit: Frühes Aufstehen und ein paar Instruktionen an das Dienstmädchen in der Grunewaldvilla. Leichtes Frühstück, schnelles Schwimmen im See oder im Schwimmbad. Dann werden die Kinder in die Schule gekarrt. Ein paar Stunden Arbeit bei Ullstein, und in der Mittagspause zu Sabri Mahir, ihrem Boxlehrer, der ihr einen »ziemlich gemeinen linken Geraden« am Sandsack beibringt. Nach Sauna und Massage fühlt sie sich »wie ein ausgebeintes Huhn« und darf noch rasch mit ihm zu Mittag essen – streng nach Diätvorschrift. Zurück zu Ullstein und nochmal vier Stunden Arbeit. Anschließend Kinderspielen zu Haus und Abendessen. Der Mann geht zum Dirigieren, die Kinder ins Bett, Vicki in die Badewanne. »Und jetzt kam mein 'zweites Frühstück', wie ich es nannte, kam mein zweiter Tag. Jetzt hatte ich ein paar stille Stunden ganz für mich. In solchen Stunden habe ich meine Romane ge ben.« Damit ist es, zu meinem Schreck, noch nicht genug gegen Mitternacht rufen die Freunde an und sagen, jetzt müsse aber langsam mal Schluß sein, sie solle endlich zum Tanzen kommen. »Nach dreizehn oder vierzehn Stunden Arbeit tanzen – das trieb mir die Flausen aus dem Körper, Gehirn und Nerven...«

*

Agatha Christie – eine nicht minder produktive Erfolgsschriftstellerin – war keine ganz so sportliche Dame. Im Golf zum Beispiel war sie eine Niete. Ihr erster Mann interessierte sich aber mehr für Golf als für seine Frau und ihre künstlerischen Ambitionen.

Agatha Christie wollte ursprünglich Konzertpianistin werden oder Opernsängerin. Das Format dazu hätte sie gehabt: Mit ihren 80 Kilo wirkt sie neben der drahtigen kleinen Vickie Baum wie Hitchcock persönlich. Glücklicherweise war jemand so gütig, ihr zu bedeuten, daß es für die ganz große Bühnenlaufbahn nicht reichen würde. So kam sie zur Literatur. Wie das genau vor sich ging, das erzählt sie in ihrer etwas weitschweifigen Autobiografie von 1965, »Meine schöne alte Zeit«. Ihre erste Autobiografie »Erinnerung an glückliche Tage« von 1946 ist weitaus witziger und lebendiger, aber dort erfährt man nichts über ihr Schreiben, sondern »nur« über ihre Abenteuer in Syrien mit ihrem zweiten Mann, dem Archäologen Max Mallowan, den sie jedes Frühjahr bei seinen Ausgrabungen begleitete.

Agatha Christie hat sich nicht nur für Archäologie begeistert, sie hatte auch eine ausgesprochene Schwäche dafür, Häuser zu kaufen, sie zu renovieren und kurzzeitig zu bewohnen, um sie wieder abzustoßen. Einmal hatte sie zehn Häuser gleichzeitig zur Verfügung, in denen sie reihum hätte wohnen können.

Daß sie von Beruf Schriftstellerin war, konnte sie selbst kaum fassen – sogar nach etlichen Büchern nicht. Sie bezeichnete sich immer noch als »Hausfrau«. »Ich war eine verheiratete Frau, das war mein Status, und das war mein Beruf. Nebenbei schrieb ich auch noch Bücher. Meine schriftstellerische Tätigkeit als Beruf aufzufassen, wäre mir lächerlich erschienen.« Sie hatte zunächst auch kein eigenes Arbeitszimmer. Ihr genügte ein fester Tisch, auf dem sie ihre Schreibmaschine abstellen könnte: der Waschtisch im Schlafzimmer mit der Marmorplatte oder der große Eßzimmertisch. Erst in ihrem ich weiß nicht wievielten Haus – in Greenway – richtete sie sich ein eigenes Zimmer zum Arbeiten ein.

Daß Schreiben ein Beruf war, merkte sie erst, als ihr beim »Blauen Expreß« der rechte Schwung fehlte. »Was mich zur Eile antrieb, das war der Wunsch, besser gesagt die Notwendigkeit, ein weiteres Buch zu schreiben und Geld zu verdienen. Das war der Moment, da ich vom Amateur zum Profi überwechselte. Ich nahm die Last eines Berufes auf mich, der darin besteht, daß man schreiben muß, auch wenn einem nicht danach zumute ist und auch, wenn man nicht sehr gern oder besonders gut schreibt.«

Bei Kurzgeschichten allerdings regte der direkte Tauschwert: eine Geschichte 5 60 Pfund, ihre »Schaffensfreude enorm an«: »Ich sagte mir: 'Ich möchte das Gewächshaus abreißen und eine Loggia daraus machen lassen. Was würde mich das kosten?' Ich ließ mir einen Kostenvoranschlag machen, setzte mich an meinen Schreibtisch, dachte nach und überlegte, und in knapp einer Woche hatte die Geschichte in meinem Kopf eine feste Form angenommen. Ich schrieb sie nieder – und hatte meine Loggia.«

Obwohl Agatha Christie sich als Soll ein Buch pro Jahr verordnet hatte – mit ein paar Geschichten und Kurzgeschichten für zwischendurch und einem Theaterstück zum Dessert – waren die drei, vier Monate, bevor sie den ersten Satz eines neuen Buches hinschrieb, nicht gerade erfreulich für sie und ihre Umgebung. »Es ist eine Marter wie keine andere. Man sitzt in seinem Zimmer, knabbert an Bleistiften, betrachtet die Schreibmaschine, wandert auf und ab, wirft sich auf das Sofa und

möchte am liebsten heulen. Dann läuft man aus dem Zimmer, belästigt irgend jemanden, der gerade mit etwas beschäftigt ist – meistens Max, weil er so gutmütig ist – und sagt: 'Es ist schrecklich Max, aber stell dir vor, ich habe das Schreiben verlernt – ich kann es nicht! Ich werde nie wieder ein Buch schreiben'.«

Niemand in der Familie nahm diese Geburtswehen des Kopfes noch ernst. Man schaffte sie sich sanft vom Halse mit der Versicherung, letztes Jahr sei es doch genauso gewesen. Tatsächlich regelte sich alles von selbst. »Und dann hörte ich plötzlich und ohne bestimmten Anlaß eine imaginäre Startpistole knallen. Ich beginne zu funktionieren, ich weiß, daß es losgeht, daß der Nebel zerreißt. Ich weiß mit einem Mal ganz genau, was A zu B sagen wird. Ich gehe aus dem Haus, die Straße hinunter, rede laut mit mir selbst, wiederhole das Gespräch, das Maud mit Alwyn führen wird, sehe die beiden vor mir, sehe den Mann, der hinter dem Baum lauert und sie belauscht, sehe den toten Fasan auf dem Boden, der Maud daran erinnert, daß sie etwas vergessen hat. Und ich platze fast vor Freuds wenn ich nach Hause komme; ich habe zwar noch keine Zeile geschrieben, aber ich bin siegessicher und ich bin da.«

*

»Daß ich selbst mit der Zeit Kinderbuchautorin geworden bin, liegt einzig und allein am Wetter. Hätte es an einem bestimmten Märztag 1944 in Stockholm nicht geschneit, wäre es nie dazu gekommen.« Das sagt eine Schriftstellerin von sich, die in ihrem bisherigen Leben – sie wird im November achtzig – 72 Kinderbücher, Drehbücher und Theaterstücke geschrieben hat, mit astronomischen Auflagenzahlen und in 56 Sprachen gedruckt.

In ihrer schmalen Autobiografie »Das entschwundene Land« von 1975 schreibt Astrid Lindgren, daß man schon als Schulmädchen zu ihr sagte »Du wirst mal Vimmer-bys Selma Lagerlöf«. Das hatte sie derart verschreckt, daß sie den »förmlichen Beschluß« faßte, nie ein Buch zu schreiben. Diesem Vorsatz ist sie bis 1944 treu geblieben.

Mit neunzehn Jahren ging sie nach Stockholm und wurde Sekretärin. 1931 heiratete sie Sture Lindgren, der 1952 starb. Sie hat einen Sohn und eine Tochter. 1941 lag diese mit einer Lungenentzündung im Bett. »Und eines Abends sagte sie 'Erzähl mir was von Pippi Langstrumpf' Es war ein Name, der ihr gerade in diesem Augenblick durch ihren fieberheißen Kopf geschossen war. Ich tat ihr den Gefallen und dachte mir eine närrische Range aus, die zu diesem Namen passen konnte, und mußte bald entdecken, daß uns eine Pippi ins Haus geschneit war, die wir nicht wieder loswerden konnten.«

Doch Pippi Langstrumpf wäre nur eine Erzählblase geblieben, wenn Astrid Lindgren nicht an jenem Märztag 1944 im Schnee ausgerutscht wäre. Sie verstauchte sich den Fuß und mußte ins Krankenhaus. Dort hatte sie nichts zu tun, und in ihrem Bett sitzend schrieb sie all die Geschichten auf, die sie ihrer Tochter erzählt hatte. Mit diesem ersten Buch gewann sie gleich den ersten Preis eines Kinderbuch-Wettbewerbs des Stockholmer Verlages Rabén und Sjögren. Dort hat sie von 1946 bis 1970 als Kinderbuch-Lektorin gearbeitet.

Das Schreiben im Bett hat Astrid Lindgren bis heute beibehalten. Und ich war froh, endlich eine Bett-Schreiberin gefunden zu haben. Aber oh Graus: Astrid Lindgren ist eine von den ganz Frühen. Für sie gibt es nichts Schöneres, als morgens um sechs Uhr drei bis vier Stunden im Bett zu sitzen und ihren Stenoblock zu füllen – allerdings tut sie das heute nicht mehr mit einem Bleistift, sondern mit einem dicken Filzer wegen eines Augenleidens.

Dieses Bild von Astrid Lindgren – wie sie in aller Herrgottsfrühe hellwach in ihrem Bett sitzt und stenografiert, weil die Ideen zu schnell purzeln – hat mir den Rest gegeben. Bei soviel Fleiß, Phantasiefülle und dann noch prallem Leben – auch bei den anderen produktiven Damen – konnte ich nicht anders, als meine lahme Bett-Lust hinter mir zu lassen und gefälligst dort zu schreiben, wo ich geh und steh! Vor der Arbeit hau ich zwar nun nicht auf den Sandsack, aber ich stelle mich wenigstens erstmal ein Weilchen auf den Kopf.

Vicki Baum: »Es war alles ganz anders«. Erinnerungen, Ullstein, 1962

Agatha Christie: »Meine gute alte Zeit«. Eine Autobiographie, Scherz, 1978

Agatha Christie Mallowan: »Erinnerungen an glückliche Tage«. Abenteuer und Ausgrabungen in Syrien mit meinem Mann, Gustav Lübbe, 1977

Astrid Lindgren: »Das entschwundene Land«, Friedrich Oetinger, 1977

Literatur-Konkret 1987, S. 46

Buchi Emecheta

Meine große Mutter Ogbueyin

Frage der Redaktion: Gibt es für Sie eine Lieblingsschriftstellerin oder einen -schriftsteller? Antwort:

NEIN. Ich lebe in Europa, aber ich fühle mich als Tochter Afrikas. Nicht um hier die Kunst des Schreibens, die Kunst der Kommunikation zu lernen, bin ich nach Europa gekommen. Diese Kunst hatte ich schon in mir. Alle meine Mütter waren Erzählerinnen.

Über die Geschichte des Britischen Weltreichs und seine Größe habe ich von meinen Schullehrerinnen in Lagos gehört. Aber in allem, was in der Nähe geschah, in allem auch, was meine Vorfahren und mich selbst betrifft, mußte ich mich auf die Erzählungen meiner Mütter verlasen. Diese Erzählungen faszinieren mich heute noch, vor allem, weil jedes Familienmitglied eine etwas verschiedene Version bringt. Aus solchen mündlichen Quellen habe ich aus verschiedenen Blickwinkeln die Geschichte meiner Geburt erfahren.

Mein Vater hat mich, solange ich denken kann, »Nnem« genannt: »meine Mutter«. Und meine Mutter pflegte über meine Launen und über meine unerklärliche Gewohnheit, manchmal nichts zu essen und damit Aufmerksamkeit auf mich zu lenken, zu bemerken: »Das kommt nicht aus meiner Seite der Familie, sondern von dieser komischen Frau, die ihren Vater zur Welt gebracht hat«. Im Schatten dieser Legende der Wiederkunft bin ich groß geworden. Aber meine »große Mutter« war es, die ältere Schwester meines Vaters, Nwakwaluzo Ogbueyin: die sanfte, fette Frau, die alle Geduld der Welt zu haben schien, die geheimnisvolle Frau, die die Kunst beherrschte, ihre Geschichten mit langen Pausen und tiefen Seufzern zu interpunktieren, die Frau, deren Gesicht ich sehe, wenn ich mein eigenes im Spiegel betrachte – sie war es, die die Geduld aufbrachte, mir alles in einem Zug zu erzählen.

Es war am dritten Tag, nachdem wir aus Lagos in Ibusa angekommen waren. Wir hatten zu Abend gegessen, und ich hörte meine Cousine Ogugua ruien:

Umu nnunu, umu nnunu nta Tunzanza tulu nza

Unu no nebo eme gide Tunzanza tulu nza...

Ich habe dieses abendliche Locklied immer geliebt: »Kleine Vögel, kleine Vögel, kommt heraus auf den Platz vor Edemush's Haus und tanzt, kleine Glöckchen vorne und Kaurimuscheln am Hintern...« Noch bevor sie mit ihrem Lied fertig war, standen wir schon vor Nwakwaluzo Ogbueyin, außer Atem vom Laufen. Mit der letzten Puste stießen wir den letzten Refrain von »Tanzanza tulu Nza« hervor und fielen alle übereinander in einem großen Knäuel, bevor wir uns auf dem strahlendweißen Strand von Otinkpu wieder freistrampelten.

Meine große Mutter, die wir Nneayin Ogbueyin (unsere Mutter Ekphantentöterin) nannten, lachte in ihrer langsamen, gutturalen, satten Stimme und rief warnend: »Kinder, meine kleinen Kinder, ihr habt gerade zu Abend gegessen, wollt ihr denn alles wieder rauskotzen?«

»Nee, wollen wir nicht!«

»Dann setzt euch hin und singt euer Lied nochmal!«

Gehorsam sangen wir »Umu nnunu umu nnunu« noch einmal und auch das Lied von »Agadi Nwayin« (»Die Frau, die ihre Söhne verlor«), und als wir den letzten Refrain sangen, wurden die Echos unserer Stimmen von einer der sandigen Lichtungen zur anderen durch ganz Ibusa geworfen. In diesem Augenblick schien es mir, als seien alle Kinder des Landes auf den mondbeschienenen Sand gekommen, um sich am Leben zu freuen und den Neumond zu feiern. Als unsere Stimmen verklangen, breitete sich ein unbeschreiblicher Frieden um uns aus. Wir sahen auf zu der großen Frau mit dem silbernen Haar, das anlag wie eine Kappe, in ihr schwarzes, schimmerndes, volles Gesicht, versuchten, ihr in die braunen Augen zu sehen, Augen, die, wie wir wußten, immer schwächer und schwächer wurden auf dem vorgerückten Weg zu Obgueyins Grab. Wir betrachteten den Gehstock zwischen ihren Beinen, als sei er ein Zauberstab, der lebendig machen kann. Sie saß auf ihrem Hocker, und wir sahen erwartungsvoll zu ihr auf.

»Wollt ihr nochmal was singen?« In ihrem Bauch gluckste es amüsiert.

»Nein, Mutter, wir wollen Geschichten!« »Ich hör gar nichts!«

»Geschichten, Geschichten, Geschichten! Erzähl uns die Geschichte von Agadi Nwayin, bitte erzähl uns von & selber, Elephantentöterin!« Es war ihr gelungen, unsere Neugier, unsere Erwartung aufzustacheln, und sie wußte es. Langsam schloß sie ihre Augen und versetzte sich in eine Erzählertrance. Als sie ihren Mund wieder öffnete, klang ihre Stimme hypnotisch und wie von weit her.

»Wessen Vater *ist* durch sieben Länder gewandert und durch sieben Meere geschwommen, um einen bösen Mann namens Hitilah zu töten?«

»Ich« flüsterte ich heiser, voller Angst, ich könnte den stillen Zauber brechen, den ihre Stimme auf uns gelegt hatte.

»In wem *ist* unsere Mutter Agbogo wieder zur Welt gekommen. «

»In mir« – ich konnte mich nicht mehr zurückhalten. Voller Stolz stand ich auf, und diese Bewegung brachte alle meine kleinen Verwandten, die da im Sand von Otinkpu saßen, wieder in die Wirklichkeit zurück. »Sie ist es, sie ist es« schrien sie durcheinander. »Ich, ich« rief ich dazwischen.

»Wer hat eine Mutter, die lesen und schreiben kann wie die Weißen.?« Jetzt tanzte ich herum und sang »Onmu, onmu!« – »Ich bin es, ich!« Unsere Aufregung wurde ohrenbetäubend, worüber sie gar nicht amüsiert war. Es war jetzt klar: die Geschichte dieses Abends würde von mir handeln. Jahre später erst wurde mir klar, wieso gerade ich zu der Ehre kam, als Heldin in einer Geschichte unserer großen Mutter vorzukommen.

Unsere große Mutter: ihr eigentlicher Name, »Nwakwaluzo«, bedeutet: »Dieses Kind hat den Weg bereitet«. Offensichtlich hatte man von ihr erwartet, daß sie den Weg für einen oder mehrere kleine Jungen freimachte. Sie war nur ein Mädchen, aber in ihrem Gefolge erwartete man einen kleinen Jungen. Es war fast wie ein Befehl: sie mußte einen kleinen Bruder haben. Ich habe mich manchmal gefragt, was passiert wäre, wenn ihre Mutter, nachdem sie ihr einen solchen Namen gab, anstelle meines Vaters wirklich ein kleines Mädchen geboren hätte Jedoch kam mein Vater wirklich als zweites Kind nach ihr, wenn auch viel, viel später, und er erhielt den Namen »Nwabudike« – »Dieses Kind ist ein Krieger«.

Obwohl meine große Mutter eine Frau war, hatte sie sich mit ihrer Kraft und durch ihre Erfolge den Titel »Ogbueyin«: Elephantentöterin erworben. Man erzählte sich immer noch, wie sie Elephantenjagden geleitet hatte, und sie handelte noch mit Elephantenstoßzähnen. Zur Zeit unserer Geburt wurde sie allerdings alt, sah mehr wie eine Großmutter als eine Tante aus, und dadurch, daß viele so unwissend und unbedacht Elephanten jagten wie sie, gab es in dieser Gegend Westafrikas schon lange keine mehr. Jedoch hatte sie die Trophäen ihrer großen Zeit behalten. Sie trug riesige Arm- und Fußreifen aus Elfenbein. Die meisten Leute tragen solchen massiven und hinderlichen Schmuck nur zu besonderen Gelegenheiten. Ganz anders meine große Mutter! Ihre Reifen waren so kunstvoll geschnitten, daß sie mit ihnen baden, schlafen, umhergehen konnte, was allerdings nicht nur große Geschicklichkeit erforderte, sondern auch viel Kraft.

Als mein Bruder Adolfus und ich zum ersten Mal diese riesige Frau einherstolzieren sahen, rannten wir weg. Wir hatten Angst, denn in Lagos, wo wir geboren waren, hatten wir noch nie einen solchen Menschen gesehen. Als unsere große Mutter versuchte, uns zu umarmen, brüllten wir derart, daß unser Geschrei eine Zeitlang das Dorfgespräch war.

In sicherer Entfernung, zitternd vor Angst, sah ich, daß meine große Mutter weinte. Mein Herz floß über vor Mitleid. Ich sah, wie sie mit gesenktem Kopf in ihre Hütte ging. Die Neugier siegte über meine Angst. Zaghaft folgte ich ihr und stand an der niedrigen Tür. Sie nahm ihre Mörserkeule und schlug ihren kostbaren Elfenbeinschmuck in Stücke. Gleich darauf kam sie heraus, um mich zu umarmen. Mein Bruder rannte wieder vor ihr weg, aber ich lief nur ein kleines Stück und blieb dann stehen.

Durch mein Zögern ermutigt, tauchte sie ihre jetzt ungeschmückte Hand in ihr »nbunkwu«-Hüftkleid, brachte einen schwarzen, glitzernden, sonnengetrockneten Eshi-Fisch zum Vorschein, der mir das Wasser im Mund zusammenlaufen ließ, und lockte mich damit. Ich lief zu ihr, und meine Verwandten lachten. Alle, die das beobachtet hatten, waren über die Zerstörung des wertvollen Elfenbeinschmucks entsetzt, aber meine Tante, meine Hand fest in ihrer und mit strahlendem Gesicht, erinnerte sie an das Sprichwort: »Wann war es jemals eine Tugend, reich zu sein an Dingen und arm an Menschen?« Die Verwandten nickten. Sie verstanden sie. Warum sollte man Himmel und Erde besitzen, wenn man sie mit niemandem teilen kann?

Eine Hand in der ihren und in der anderen den Eshi-Fisch, sah ich auf ins Gesicht meiner großen Mutter. Nie vorher hatte ich jemanden so glücklich gesehen. Und als besonderen Genuß würde sie mir heute abend die Geschichte meiner Geburt erzählen. Es würde meine ganz eigene Geschichte sein, die Geschichte, für die die große Mutter sieben Länder hatte durchqueren müssen und sieben Meere, nur für mich, weil ich wichtig war. Weil ich in unserem Dorf Umuezelokolo Odanta in Ibussa eine wichtige Person war.

Mit ihrer tiefen, narkotisierenden Stimme begann sie: »Daß bei der Geburt alle Leute zu Alice Ogbanje und zu ihrem Mann, Jeremy Nawabudike Emecheta sagten: 'Ach nur ein Mädchen!', das konnte man schon verstehen. Was für Probleme machte sie, als sie schon nach sieben Monaten aus dem Bauch ihrer Mutter gerannt kam, wo andere Kinder doch neun Monate drin bleiben! Und so etwas wie eine Frühgeburtsabteilung gab es nicht im Massey-Street-Krankenhaus in Lagos, wo sie zur Welt kam.

Die meisten Mütter gingen zur Geburt sowieso nicht ins Krankenhaus. Aber weil dieses kleine Mädchen vor ihrer Zeit in die Welt kam, mußte ihre arme Mutter zu diesem Geburtsort der Weißen gebracht werden. Sie hatte keine Ahnung, was zu tun war, und die ihr halfen, das kleine Mädchen zur Welt zu bringen, auch nicht. Viele nickten vielsagend und dachten, es würde sowieso nicht überleben. Das Baby war gerade ein bißchen größer als die größte Ratte, die ihr euch vorstellen könnt,

und es bestand fast nur aus Kopf. Da schickten die Krankenhausleute Alice Ogbanje also wieder nach Hause mit ihrem Verreckerl.

Sie konnte ihr kleines Mädchen nicht ihrem Mann zeigen, weil sie sich schämte. Ihr müßt nämlich wissen, Nwabudike heiratete seine Frau einmal hier, nach unserer Sitte, und als sie nach Lagos zogen, mußte er sie nach dem Gesetz der Weißen noch einmal heiraten. Ogbanje trug ein langes weißes Kleid, auf dem Kopf etwas anderes, das aussah wie ein weißes Spinnennetz. Dieses andere Stück Stoff war so lang, daß ihre Freundinnen es für sie halten mußten, damit sie nicht darüberfiel. Beide sahen aus wie Schießbudenfiguren, aber wer kann denn auch die Bräuche dieser seltsamen Weißen verstehen?

Nachdem sie in diesem Dings-Haus gewesen waren, in dem großen, in dem sie alle zu ihrem Gott beten, kamen alle Freunde und machten Fotos, und alle aßen Reis und Fleisch und tranken eine Menge Palmwein, und dann tanzten sie die ganze Nacht. Der ganze Unfug kostete meinen Bruder Nwabudike einen Haufen Geld, das könnt ihr mir glauben. Und wenn ein Mann das alles für euch täte, was für ein Kind würdet ihr ihm zur Welt bringen?« »Einen hupflebendigen kleinen Jungen, brüllend vor Leben, auf einem großen Bananenblatt!« schrien wir im Chor, total hypnotisiert.

»Naja, genau das hat Ogbanje eben nicht getan. Sie brachte also schließlich ihr Verreckerl zu Nwabudike. Als sie das Krankenrevier verließ, weinte sie, und der Himmel weinte mit ihr, denn das Kind war im Juli zur Welt gekommen, und der Juli ist unser feuchtester Monat. Sie brachte ihr Kind zuerst zu ihrer Schwägerin.«

'Und was soll das sein? Ich glaube, ich muß kotzen!' sagte Obis Frau, ihre Schwägerin.

'Es ist ein Kind, ein kleine Mädchen!' behauptete Ogbanje.

'Es wird sowieso nicht überleben' sagte Obis Frau. Sie mußte es wissen, denn sie hatte sechs Kinder gehabt, lauter Jungen und keine einzige Tochter. So packten sie das kleine nasse Bündel ein in viele Decken, damit es warm blieb, und tropften Wasser in seinen kleinen Schnabel. Aber das kleine Mädchen starb durchaus nicht. Stattdessen erhob es ein höllisches Gebrüll. Mein Gott, was für eine Stimme sie hatte! Und ihr Herz schlug, bumm, bumm, bumm.

Da sah mein Bruder Nwabudike im Überlebenswillen dieses kleinen Mädchens den Kampfgeist unserer Mutter Agbogo. Und er war entschlossen, seiner Tochter leben zu helfen. Aber da wurde die Tochter allmählich gelb im Gesicht. Und Alice Ogbanje, die von den Weißen in Onitsha gut dressiert worden war, nahm ihr kleines Mädchen und rannte zurück in das Krankenhaus, wo es zur Welt gekommen war. Sie heulte und plärrte und sagte: 'Seht her, mein Baby wird gelb im Gesicht, obwohl ich ihm Wassertropfen gegeben habe, wie mir meine erfahrene Schwägerin doch geraten hat. Ich weiß, es hat keine großen Überlebenschancen, aber mein Mann sagt, es ist seine Mutter, die wieder zur Erde gekommen ist. Er verzeiht mir nie, wenn ich zulasse, daß seine wiedergeborene Mutter stirbt!'

Naja, die Krankenschwestern in Lagos, sie nahmen die Sache dann schließlich in die Hand. Sie schimpften Alice Ogbanje aus und sagten: 'Wie würdest du es finden, wenn man dir drei Tage lang nur Wassertropfen zu essen geben würde, he? Wie fändest du das?!' Eine große Joruba-Krankenschwester drohte ihr eine Tracht Prügel an, aber sie bekam Mitleid, als sie sah, daß Alice Ogbanje von der Geburt noch blutete und daß sie überhaupt von Tuten und Blasen keine Ahnung hatte. Und die Krankenschwestern gaben dem Kind die Brust, und es saugte, saugte und saugte, und ratet, was dann geschah?«

»Es lebte!« brüllten wir alle zusammen. Und ich hielt nicht mehr an mich und trug meinen eigenen Schluß der Geschichte bei:

»Und nach einem Jahr führte ich einen kleinen Jungen in die Welt, und mein Vater und meine Mutter nannten ihn Adolf Chisingali Emecheta!«

Wir klatschten in die Hände und tanzten an diesem Abend. Und ich wußte, daß es mir vergeben war, daß ich zu früh auf die Welt gekommen war, mit einem kleinen Körper und einem großen Kopf, und daß ich nur ein Mädchen war. Denn schließlich mußte ich für meine Eltern ein gutes Wort eingelegt haben bei den Kindern unter der Erde, daß sie ihnen bald darauf meinen Bruder schickten, der anstandslos kam, seine neun Monate im Bauch meiner Mutter blieb und mit großmächtigem Gebrüll den Weg in diese Welt antrat. Und sie mußten ihn auch nicht in einen Haufen Decken einpacken.

Mein Vater und seine Freunde waren so stolz auf diesen großen, starken kleinen Jungen, daß sie ihn nach dem Mann benannten, den sie für den stärksten der Welt hielten: Adolf Hitler. Als Kind wunderte ich mich oft, warum mein Bruder so hieß, wie der Mann, den wir später fürchten lernten. Aber wer kommt schon dahinter, was im Kopf ehrgeiziger Ibo-Väter vorgeht? Die meisten Ibo-Jungs, die um diese Zeit geboren sind, heißen nach dem deutschen Führer Adolfus. Das ist noch heute ein ziemlich häufiger Name bei den nigerianischen Ibos.

Während also mein Bruder militärische Namen bekam, Adolfus und »Chisingali«, »Gott hat meine Beförderung angeordnet«, beschloß meine Mutter, mich Florence zu nennen, in Erinnerung an die Geschichte der Dame mit der Laterne, die die Missionare in Onitsha ihr erzählt hatten. Mein Vater entschied sich für den Ibo-Namen »Onyebuchi«, was »Bist du mein Gott?« bedeutet. Mein Spitzname »Nnema« – »Die Mutter des Vaters« – war kein offizieller Name, weil nur mein

Vater mich so nennen konnte, genau wie mein Bruder in der Familie manchmal mit dem Namen des ehemaligen Feindes meines Vaters »Hitilah« gerufen wurde.

So häufen wir Titel und Ehrgeiz auf unsere Kinder! Sogar heute, in den späten achtziger Jahren, habe ich nie stolzere Eltern erlebt als die Ibos. Unsere Kinder sollen die Welt erobern, wir drängen sie dazu, und wenn sie es nicht schaffen, können wir es ihnen fast nicht verzeihen. Ich kenne viele Ibo-Männer in Europa und Amerika, die sich nicht mehr nach Hause trauen, weil sie den Erwartungen nicht gerecht wurden, die ihnen ihre Eltern mit solchen Namen aufgebürdet haben.

Übersetzung: Stephan Wackwitz

Von Buchi Emecheta erschien zuletzt:

»Nnu Ego, zwanzig Säcke Muschelgeld«, FrauenbuchVerlag 1984, DM 29,80

Literatur-Konkret 1987, S. 54

Hélène Cixous

Als ob Kafka eine Frau, Rimbaud eine Mutter gewesen wäre

Clarice Lispector war eine feinfühlige Titanin, eine Wächterin der Welt. Sie wußte von nichts und deckte alles auf

VOR zehn Jahren hat sie mir den ersten Schlag versetzt. Und seither bin ich ihr dankbar dafür. Sie fehlt demjenigen, denke ich, der sie nicht gelesen hat. Sie war eine ziemlich unglaubliche Frau.

Einstein sagte, daß die Welt eines Tages Mühe haben wird zu glauben, daß ein Mensch wie Gandhi jemals in Fleisch und Blut auf dieser Erde geweilt hat. Und wir haben Mühe, aber auch Freude zu glauben, daß eine solche Frau mitten unter uns leben konnte, gestern noch, und uns doch so weit voraus.

Als ob Kafka eine Frau wäre. Und Rilke eine brasilianische Jüdin, in der Ukraine geboren. Als ob Rimbaud Mutter gewesen und fünfzig Jahre alt geworden wäre. Als ob Heidegger aufgehört hätte, Deutscher zu sein, als ob er den Roman der Erde geschrieben hätte. Warum führe ich all diese Namen an? Um die Herkunft zu skizzieren. Von dort schreibt Clarice Lispector. Dort, wo die anspruchsvollsten Werke atmen, schreitet sie voran.

Und dort, wo dem Philosophen die Luft wegbleibt, geht sie weiter, immer weiter, weiter als jedes Wissen. Nach dem Verständlichen dringt sie Schritt für Schritt zitternd in die unverständliche, brausende Dichte der Welt vor, mit dem allerfeinsten Ohr, das noch das Geräusch der Sterne wahrnimmt, das leiseste Knistern der Atome und die Stille zwischen zwei Herzschlägen. Wächterin der Welt. Sie weiß von nichts. Sie hat die Philosophen nicht gelesen. Und dennoch wird man schwören, sie gelegentlich aus ihren Wäldern raunen zu hören. Sie deckt alles auf.

All die widersinnigen Bewegungen der menschlichen Leidenschaften, die schmerzlichen Verschmelzungen der Gegensätze, die das Leben selbst ausmachen, Angst und Mut (Angst ist auch Mut), Wahnsinn und Weisheit (das eine ist zugleich das andere, wie »la belle« zugleich »la bête« ist), Mangel und Befriedigung, Durst ist Wasser... Sie enthüllt uns alle Geheimnisse und reicht uns nacheinander all die tausend Schlüssel zur Welt.

Und sie erinnert uns daran, daß heute, da jeder schon einmal Langusten gegessen hat, das Geheimnis der Nüchternheit verlorengegangen ist, daß manchmal Reichtum Armut ist. Wir kennen nicht den Schmerz des Nichthabens. Und wir verstehen nicht zu haben, was wir haben.

Dort, wo das Denken aufhört zu denken, wo es schwungvolle Freude wird, dort schreibt sie. Dort, wo die Freude so scharf wird, daß sie weh tut, dort tut uns diese Frau weh. Auch auf der Straße: Einem schönen Mann, einer alten Frau, einem kleinen rothaarigen Mädchen, einem häßlichen Hund, einem dicken Auto, einem Blinden begegnen: Unter dem Blick von Clarice Lispector blüht jedes Ereignis auf, das Gewöhnliche öffnet sich und zeigt seinen Schatz, der gerade gewöhnlich ist. Und da kommt wie ein Windstoß, wie ein Schuß oder Biß: das Leben daher.

Grimmiger Blick, Stimme, die schmerzt, Schrift, die daran arbeitet, freizuschaufeln, abzuheben, nicht länger zu vergessen, was? Das Lebendige, die unerschöpflichen Mysterien unseres »Wohnens« auf dieser Erde. Und wie es sie gibt! Reiche und Arten und Lebewesen. Alles, was existiert, gilt es zu retten und dem Vergessen, das unser Alltagsleben ausmacht, zu entreißen. Und so kommt durch dieses Werk alles zurück, alles wird uns gleichermaßen zurückgegeben, vom Wunderbarsten bis zum Banalsten, alles in gleicher Weise: alles, was das Recht hat, gedacht, genannt zu werden, weil es ist. Stuhl, Stern, Rose, Schildkröte, Ei, kleiner Junge... mütterlich sorgt sie sich um alle Arten von Kindern.

Wie alle herausragenden Werke ist dieses hier Lehre, demütiges und unausgesetztes Erstaunen und zugleich eine Lektion für den Leser.

Eine der Lektionen von Clarice: »Es genügt zu leben und das ist an sich eine große Güte... Es genügt zu bedürfen und man hat schon...«. Lektion bescheidener Heiligkeit, auf die Kafka antwortet mit einem melancholischen: »Man kann doch nicht leben«. Für sie aber heißt »bedürfen« schon, die Einsamkeit des Bedürfens zu brechen, bereit zu sein, den anderen aufzunehmen. Nichts verharrt bei ihr im Negativen.

Umerziehung der Seele. Das Werk versetzt uns zurück in die Schule der Welt. Ihr Stil: die Wahrheit. Wozu wäre es nicht gut, die Wahrheit zu sagen? Clarice Lispector schreibt wahr. Die feinfühlige Titanin trennt das Wahre vom Schein. Schreiben: Das Mysterium einfangen, vorsichtig, mit den Wortspitzen, und dabei versuchen, es nicht zu erdrücken – um zu widerlegen.

Man beunruhige sich nicht: Sie schreibt Geschichten. Jeder Bericht ist eine erhabene Suche nach der zweiten Unschuld und zugleich ein brasilianischer Roman. Die Ewigkeit ist heute. Ein Bettler macht sich an eine junge Frau heran. Und auf sechs Seiten geschieht das Evangelium oder Genet oder auch die Genesis. Nein, ich übertreibe nicht sehr.

Eine Frau und eine Schabe: das sind die Protagonisten von »Die Passion nach G.H.«, in dem die Schrift, das heißt die Leidenschaft, von der Wand eines Dienstbotenzimmers ausgeht. Dort stößt sie auf das andere: eine Schabe. Und sie schreitet voran. Seite um Seite in der gleichen, regelmäßigen Gangart, bis hin zur letzten Offenbarung. Jede Seite hat die

Fülle eines Buches. Jedes Kapitel ist eine zu erforschende und zu überwindende Erde. Jeder Schritt entfernt das »Ich« von seinem Ich. G.H. stößt auf eine Schabe, aber es wird keine großartige »Verwandlung« geben.

Für G.H. ist das Tier... sie selbst. Sie, G.H., ein Stück Leben, erschreckend, abstoßend, bewundernswert in ihrem Widerstand gegen den Tod. Von diesem Körper, dem sie den Tod zuzufügen wagt, fordert sie gewaltsam das Geheimnis des Lebendigen: das der vormenschlichen Materie, die nicht stirbt. Was ist das Leben, der Tod? Wenn nicht eine Erfindung unseres Kopfes? Das vormenschliche Leben kennt den Tod nicht. Es besteht über den Panzer hinaus, über alle Panzer (auch die der Sprache) hinaus bis hin zur unbegrenzten, neutralen, unpersönlichen Materie.

Nein, ich habe euch nichts erzählt. Man muß ihr nachgehen, bei ihrem Aufstieg in die Tiefe. Wer Clarice Lispector begegnet ist, fühlt sich von da an beschützt. Jemand, der uns nie mehr verläßt, der sich nie aufdrängt, der nicht predigt, jemand, der in unsere Asche bläst und die Flamme immer wieder zum Leben bringt.

Dennoch ist sie im Dezember 1977 wirklich gestorben. Auch daran hatte sie dunkel und unbarmherzig gedacht. Und jenseits allen Verstehens ließ sie den Tod an sich herankommen, ließ sich von ihm umschmeicheln und ließ sich seine Fremdheit lehren. Dieses Mysterium, das harte Glück, »ein von Gott geliebtes Objekt« und dabei ganz menschlich zu sein, vom schönen Gesicht bis hin zum Blut, das sich davonmacht, hält sie auch fest. Auf Papier. Und in »Die Sternstunde«, einem zarten, erhabenen Text wie ein letzter Atemzug. Clarice Lispector verstand immer zu übersetzen, was sie selbst nicht wußte, daß sie es weiß.

Und dennoch ist sie in ihren Texten immer da. Ich weiß nicht, wie ich es erklären soll, man spürt sie, man atmet sie beim Einatmen, uns beim Lesen im Schreiben immer drei Schritte voraus. Sie hält uns bei der Hand. Sanftmut, die Gewohnheit, die Hand zu reichen, ist ihre Geste. Weil wir jetzt ihre Kinder sind?

Seit zehn Jahren liebe ich Clarice Lispector, lese sie und sage ihr Dank. Ich werde aufhören, ihr als Echo zu dienen, wenn sie so weit gehört wird, wie ihre Stimme es verdient. Auf daß eine Zeit komme, in der es genügt, Clarice Lispector zu sagen, und die ganze Welt versteht! Vielleicht schon heute? Kommt ihre Ewigkeit endlich herbei? In zehn, zwanzig Jahren wird sie alle Länder wie ein Lichtstrom durchquert haben. Dann wird man anfangen, sie als »bekannt« zu vergessen, so wie man Kafka auf den Regalen vergißt.

Übersetzung: Michaela Ott

Clarice Lispector:

»Die Passion nach G.H, Lilith 1984, DM 29,80

»Die Sternstunde«, Suhrkamp, 1985, DM 14,80

Von Hélène Cixous ist lieferbar:

»Weiblichkeit in der Schrift«, Merve 1980, DM 10,

Literatur-Konkret 1987, S. 56

Michaela Ott

Mein Inneres ist nicht bekannt

Marguerite Duras spricht und schreibt über Einsamkeit Schmerz, Leid, Sinnlosigkeit, Verweigerung, Schweigen: Resignative Abkehr, begnadete Entrückung oder Prophetie?

ICH denke, das Leben, das ich führe, ist manchmal, ist so hart, finde ich; es ist hart, mit dem Schreiben zu leben, so, wie ich es mache, (...) dermaßen hart, daß ich mich kaputtmache. (...) Hart vor allem, weil die Leute kaum verstehen, was ich mache. Es herrscht ein allgemeines Schweigen über mich. Das verschlimmert die Einsamkeit zwangsläufig.« Es kann nicht anders klingen, wenn empfindsame Schriftsteller auf ihre irdische Gebundenheit zu sprechen kommen. In dieser Märtyrerhaltung stimmt Marguerite Duras ihre »Gespräche« mit Xaviere Gauthier an, einer ihr in feministischer Selbstgerechtigkeit und Weltverachtung durchaus ebenbürtigen Gesprächspartnerin.

Die im Kampf gegen patriarchalische Strukturen Gestählte widerlegt nicht nur in selbstidentifikatorischer Deutungsarbeit Duras' Klage über ihr Verkanntsein, sie übersetzt auch das »allgemeine Schweigen« in beredte Verkündigung des kommenden Durasschen Zeitalters und trägt der Schriftstellerin zu diesem Zweck sogar den Sinn ihres Schreibens zu, um den jene sich, wie sie mit einer abfälligen Geste bemerkt, noch nie gekümmert hat. So wie sich Marguerite Duras über die Explizierbarkeit ihres Schreibens hinwegsetzt, insistiert Xaviere Gauthier mit Vehemenz auf dem ganz und gar avantgardistischen Charakter der Texte. Dank ihrer hartnäckigen Exegese läßt sich das Durassche Mysterium nun als biographiegebunden und prophetisch zugleich entziffern.

Wo also Schweigen? Erstauflage ihres letzten in Frankreich erschienenen Romans »Les Yeux bleus Cheveux noirs«: eine Million. In Deutschland Neuerscheinungen zugleich bei Hanser, Stroemfeld/Roter Stern und Suhrkamp, Neuauflagen von Fünfziger-Jahre-Texten für Suhrkamps Weiße Reihe (»Heiße Küsse«), dazu ältere Erzähltexte in Liebhaberverlagen wie Brinkmann und Bose; Filme, Theateraufführungen und Hörspiele, jetzt auch Gespräche und Texte zum Kino.

Als Nachzüglerin vermarktet, zitiert und verwertet wie keine andere ihrer Berufsgenossinnen. *»Aber ich bin bekannt von außen, um das herum, was ich mache. Auch das ist sehr seltsam. Ich bin sehr bekannt. Aber nicht mein Inneres. Ich bin von außen bekannt, oft aus schlechten Gründen«.* Und Xaviere Gauthier stimmt sogleich ein: »Ja, das ist sehr wohl möglich. Ich habe mehrmals den Eindruck gehabt, wenn Ihr Name ausgesprochen wird, sagen alle sofort: 'Ja, ja, Marguerite Duras', aber wenn es darum geht zu sagen, was in Ihren Büchern steht, dann kann das keiner mehr. Es ist, als wüßte man von Ihnen, einfach so. Man weiß, daß Sie irgendwo existieren und dann, wenn es darum geht, in diese Texte hineinzugehen..., vielleicht gibt es da eine Angst«.

Ja eben, antwortet die Schriftstellerin, das Wort »krank« stehe in jedem der an sie gerichteten Leserbriefe: »Sie zu lesen macht mich krank«. Das eben sei das Schmerzliche, daß die Leute nicht verstünden, daß sie im Schreiben auf ein Gebiet verstoße, das bisher noch nicht erforscht und eben deswegen so schwer erträglich sei. Welcher Art diese Pionierarbeit sei? *»Ich probiere die Leere aus«.* Und Xaviere Gauthier hat schon verstanden: »Das Leere zu zeigen, das Loch zu zeigen, das macht vielleicht krank (...). In diesem Sinne ist es ganz und gar subversiv«.

Subversion der Leere, des Lochs? Uns steht vor Staunen der Mund offen. Gauthiers: »Ich frage mich, ob nicht gerade das etwas Weibliches sei, etwas wirklich Weibliches, leer. Wenn es beispielsweise eine grammatikalische Kette gibt, wenn darin Leere ist, ob nicht gerade da die Frau sei?« Das Weib dankt für diese progressive Definition seiner Nullität, und Marguerite Duras bekräftigt: Jawohl, Lücke, Auslassung, Bruch der symbolischen Kette, das sei ihre Tat. Denn *»das einzelne Wort zählt mehr als die Syntax. Es sind vor allem Worte, die sich aufdrängen«.* Ihre Arbeit: *»Enthüllung durch das Wort.«* Was freilich mehr nach Verhüllung klingt.

Wie sieht eine solche leere Geschichte aus, die sich im Wort enthüllt? *»Ein Sommerabend, sagt der Schauspieler, wäre das Zentrum der Geschichte. Ein Sommerabend, das kommt so selten vor, drei oder vier Mal in der Saison und nicht einmal jedes Jahr, daß man ihn nutzen muß, ehe man stirbt, man weiß ja nicht, ob Gott zuläßt, daß man noch mehr so schöne erlebt.«*

Das Mysteriöse dieses Sommerabends: Ein junger Ausländer, Kennzeichen »Blaue Augen Schwarzes Haar«, betritt eine Hotelhalle und geht auf eine Frau zu, jung und weiß gekleidet wie er, verläßt mit ihr die Halle in Richtung Meer, und fertig ist das Durassche Drama. Um dieses Verhängnis herum gruppiert sich das nun folgende Geschehen:

Kein Windhauch. Ein in Trägheit erstarrter Sommer im monotonen Rauschen des Meeres. Die Frau, auf die der junge Ausländer zugegangen war, liegt neben einem anderen Mann im Bett. Er hatte die Begegnung der beiden von außen durch das Hotelfenster beobachtet. Der Mann und die Frau, sie legen sich zueinander, weil sie sich nicht begehren. Eher empfindet der Mann der Frau gegenüber Abscheu. Er ist schwul. Warum also hängen sie trotzdem zusammen, weinen abwechselnd und gemeinsam, liegen regungslos stumm, lauschen dem Rauschen des Meeres?

Ihnen selbst kaum Bewußtes bindet sie aneinander und spannt die Erzählung zwischen ihren Körpern aus: die Abwesenheit. Die Erinnerung an den jungen Ausländer, der verschwand, wie er auftauchte, und an den sie das Begehren fesselt. Sie weinen aus Sehnsucht nach ihm, die Sehnsucht nach ihm schweißt sie zur gegenseitigen Bestätigung seiner Existenz zusammen, so kreisen sie im Gravitationsfeld des Hypothesenhaften. Und in dieser Eigendrehung wird klar, daß von der Wahrscheinlichkeit der Existenz des jungen Mannes die Wahrscheinlichkeit der Geschichte selbst abhängt.

Ein Schauspieler erzählt, was geschähe, würde sich die Geschichte ereignen. Aufgehoben ist jeder Vorgang, der Erfüllung und Sättigung verspricht. Ein winziger realer Augenblick dient als Auslöser für eine Endlosreihe von Wunschvorstellungen seiner möglichen Wiederkehr. »In ihren Büchern kommt man nicht weiter. Es gibt keine Entwicklung, oder aber, es gibt keine Entwicklung, die sich im Kreis dreht (Xaviere Gauthier).

Nicht nur das. Es gibt keine Subjekte mehr. Duras löst sie auf in Stimmen, die das Geschehen tragen. Es gibt nicht einmal mehr Schauspieler, die Figuren verkörpern könnten, nur mehr Rezitierende. Die Handlung wird zur Lesung, der die Schauspieler in ihrem monotonen Vortrag soviel Gewicht beimessen wie den Requisiten. Reine Statik in einer statischen Welt, Protagonisten als Statisten unter der Befehlsgewalt der Dinge, altes Durassches Programm, das alte Programm des nouveau roman?

Auch und doch nicht nur. Denn, wie Xaviere Gauthier weiß, ereignet sich unter der Decke des Sichtbaren Unerhörtes, wenn auch kaum hörbar. Duras nennt es »*das Horchen auf das Unbewußte*«. Wir ahnen, was kommt: *»Das Unbewußte ist das Begehren, und es ist das, was in uns spricht, an unserer Stelle. (...) Es spricht in den Personen, aber für sie, und das ist das einzig wirklich Wahre.* Das Unbewußte freilich ist nicht zu trennen von Leid. *«Keine äußere Bezeichnung bietet sich an, um auszudrücken, was sie im Begriff zu erleben sind. Keine Lösung, um das Leid zu vermeiden.«*

Warum diese unausgesetzten Beweise des Leids? Weil das Unbewußte sich konstituiert aus der Erinnerung an die verlorengegangene Einheit mit der Natur. Julia Kristeva, französische Psychoanalytikerin, die dem Durasschen Schreiben ein Kapitel ihres Buch »Soleil noir – depression et melancholie« widmet, nennt Depression die Krankheitsform, die diesen Verlust des begehrten Objekts ('la chose' bei Jacques Lacan) nicht akzeptiert. Immer über die Wunde gebeugt, verweigert der Depressive ihre Kompensierung im Signifikat und beendet damit die Trauer nie.

Das Schreiben von Duras sei der Versuch der Umkreisung dieses Urverlusts, ohne ihn im Sprechen zuzudecken. Der Mann, der durch die Geschichte geht, vertritt diese Leerstelle, damit die Stimme des Schmerzes hörbar wird. Die krankmachende Anthropologie, so verstehen wir jetzt, lautet also: Mensch als Mensch vergehe, damit das Unbewußte Sprache werde.

Natürlich hat es die Frau der Geschichte schon lange kapiert: *»Sie glaubt, (...) daß die Geschichten, auch ohne daß man es weiß, weiterleben. Daß sie sich bereits am Ende der Welt befinden, dort, wo die Schicksale sich verwischen, wo sie nicht mehr als persönliche, vielleicht nicht einmal mehr als menschliche empfinden werden. Kollektivlieben, sagt sie«.* Da aber schlägt es plötzlich wieder um. Eingestimmt auf eine posthumane Metaphysik, klingen bei Wörtern wie »Kollektivlieben«, das haben wir aus »Gespräche« gelernt, plötzlich erdgebundene Menschheitsvisionen an.

Nicht unio mystica ist hier gemeint, sondern die konkrete Gesellschaftsutopie der einstigen kommunistischen Parteigängerin: gesellschaftlicher Fortschritt, so nicken sich »Les Parleuses« (französischer Titel der »Gespräche«) zu, sei noch immer nur zu denken als Überschreitung, als Sprengung der Ichgrenzen in der Hingabe an den anderen, als Verkreuzung des Begehrens. Zu diesem politischen Veränderungswillen gehört auch, wie beide mit über die Jahre ungetrübtem Pathos wiederholen, das – der Frau so verwandte – Passivwerden, wie es die Sommerzeit erzwingt, als Widerstand gegen gesellschaftliche Rollenzuweisung.

Marguerite Duras träumt noch immer »*von einem gänzlich negativen politischen Programm. Das erste, was getan werden müßte, (wäre) eine Verweigerung*«. Eine Verweigerung, wie sie sogar den Spontis zu albern geworden ist: Bezahlt nicht eure Telefonrechnungen, eure Steuern, klaut in den Kaufhäusern und verweigert die Wahlen. Natürlich fehlt auch nicht das nostalgische 'Zurück zur Natur': *»Für mich ist die Realität vermint. Also gibt es auch im Film Rückkehr zu Elementen wie denen der Natur, dem Sand, dem Meer, niemals Straßen, haben Sie das bemerkt. Leute, Häuser, aber leere, wie danach, Hotels, aber verlassene.«.*

Nur: in den Minen klingt noch etwas von einer Duras an, wie sie jetzt wieder zu entdecken ist in dem bei Hanser letztes Jahr erschienenen Erzählband »Schmerz«: Die verminte Realität, die diesen vor etwa vierzig Jahren geschriebenen Geschichten zugrunde liegt, ist nicht eine der heutigen Leere und Passivität des letzten Menschen, sondern es ist die der echten Minen zwischen Deutschland und Frankreich zur Zeit des zweiten Weltkriegs. Diese Minen fordern Kampf, Einsatz, Ausdauer und Mut. Sie trennen die Ich-Erzählerin von ihrem Mann, den man in ein deutsches Lager gebracht hat und dessen Rückkehr sie nun, gegen Ende des Krieges, Tag für Tag mit ganzer Sehnsucht erwartet.

Ein Teil des Schmerzes ist dieses unerträgliche, den Verstand raubende Warten. Der größere Schmerz aber liegt in der Erkenntnis, daß ihr schon unter die Toten eingereihter Mann, aus dem Konzentrationslager Dachau entführt und nach Paris zurückgebracht, nicht mehr der Mensch ist, den sie all die Zeit über herbeigesehnt hat. Sie kennt diesen Wiedergeborenen

nicht mehr, will ihn nicht erneut kennenlernen. So entschließt sie sich, ihn zu verlassen und zu dem Mann zurückzukehren, mit dem sie auch den Krieg durchgestanden hat.

Der Schmerz als Leiden unter aufgezwungenem Übel ist schon damals eher Vorwand für Schilderungen des Innern. Immer überwiegt der Schmerz über eigene Verstiegenheit und Verblendung. Dennoch bringt der Zwang der Umstände eine später nie mehr erreichte Dichte und Dramatik in die Schrift. Trotz ihres Hasses auf die Deutschen – der Fall Berlins wird mit Ungeduld herbeigesehnt – leidet die angehende Schriftstellerin wohl am meisten unter der von ihr beklagten kollektiven Unmündigkeit, die nicht zwischen Nationalitäten unterscheiden und der nur abzuhelfen wäre durch gesamteuropäische Umerziehung und kollektive Schuldübernahme.

»Es gibt so verschlossene Leute, die von niemandem lernen können. Wir zum Beispiel, wir können überhaupt nichts lernen, weder ich von Ihnen, noch Sie von mir, noch von irgend jemandem, noch von irgend etwas, noch von den Ereignissen.« Resignative Abkehr von dem einstigen Plädoyer für Selbstschulung oder altersbedingte, begnadete Entrückung? Viele Jahre eines langen Schriftstellerlebens sind verflossen seit den geschilderten Ereignissen und diesem Fazit ihres letzten Romans. *»Und deshalb wird, was kommen wird,«* schließt sie, als sei es schon für immer, *»das letzte Schweigen sein*«.

Zuletzt erschienen

Marguerite Duras/Xaviere Gauthier: »Gespräche«, Stroemfeld/ Roter Stern 1987, DM 32,

»Blaue Augen schwarzes Haar«, Suhrkamp 1987, ca. DM 25

»Die grünen Augen« Texte zum Kino, Hanser 1987, ca DM 34,

Literatur-Konkret 1987, S. 60

Birgit Klarner

Sie haben ihr das Sprechen nicht verziehen

Seit 1901 wurde der Nobelpreis sechsmal an Frauen verliehen. Eine davon war - 1926- die Sardin Grazia Deledda.

BALD werde ich 20 Jahre alt sein. Mit 30 will ich mein großes Ziel erreicht haben: aus mir selbst heraus eine Literatur zu schaffen, die rein und ausschließlich sardisch ist«, schreibt Grazia Deledda 1891 in einem Brief aus ihrem Heimatort Nuoro, dem Hirtenzentrum der sardischen »Barbagia«, an einen Kritikerfreund. 36 Jahre später, im Dezember 1927, reist die weltberühmte Schriftstellerin im »Nobel-Zug« zweiter Klasse in Stockholm ein: Zur höchsten literarischen Ehrung, der Nobelpreis-Verleihung. »*Ich bete die Kunst an*«, schreibt die Zwanzigjährige, *»und es ist mein Ideal, den Namen meines Landes, das jenseits der melancholischen Meere in den zivilisierten Ländern so unbekannt und mißachtet ist, in ein helles Licht zu rücken. Ich arbeite, ich werde so viel arbeiten für meine Idee wie ein Mann, und ich werde es schaffen! Auch wenn ich eine kleine, blasse Person bin und unbedeutend, aber mein Geist ist groß und feurig wie die schwarzen Augen der Andalusier.«*

In den 48 Jahren ihrer literarischen Tätigkeit schreibt Grazia Deledda 350 Novellen, 30 Erzählungen, 8 Fabeln, 15 Skizzen, 50 Artikel, zahlreiche Gedichte und 38 Romane. Einige wurden verfilmt, zu ihren Lebzeiten schon »Cenere« (Asche), mit Eleonora Duse in der Hauptrolle. Ihre Bücher sind in alle wichtigen Sprachen übersetzt worden, auch ins Chinesische und Japanische, ins Serbokroatische und Afrikaens. Zur Zeit wird ihr Gesamtwerk ins Russische übersetzt.

Alleine ist sie, eingeschlossen als Mädchen und Frau in den steinalten Mauern der patriarchalen Hirtenkultur Sardiniens um die Jahrhundertwende, »*an deren Gesetze genagelt*«. Festgenagelt an uralte Sitten und unumstößliche Traditionen, abgeschnitten vom »Kontinent«, von Italien, von Rom, ihrem Mythos »eine wirklich heilige Stadt, das Jerusalem der Kunst.« Rom, unerreichbarer Traum, fernes Märchen aus der »Exil-Perspektive« der jungen Künstlerin. Rom verspricht ihr neues Leben, Befreiung.

Grazia Deledda wächst in einer hermetisch abgeriegelten Welt auf, einer Gesellschaft, deren Individuen seit Generationen eng verkettet sind mit der Vergangenheit, ihren archaischen Lebensformen, ihren eisernen Normen und Tabus, ihren radikalen Vorurteilen vor allem gegenüber der Frau, deren Raum und Tätigkeitsfeld allein das Haus ist, von dem es für sie jahrhundertelang nur einen Weg in die Öffentlichkeit gegeben hat: den in die Kirche.

Wie die Mädchen des Mittelstands besucht Grazia Deledda die Grundschule, lernt lesen, schreiben und rechnen. Mehr Bildung steht ihr nicht zu. Als sie mit 12 Jahren ihre ersten Verse schreibt, kann die Lehrerin ihr das nicht verzeihen, als hätte sie ein Verbrechen begangen, als sei sie auf die schiefe Bahn geraten. Dabei ist Poesie Bestandteil ihrer Kultur, der oralen Kultur, allerdings den Männern vorbehalten. Ein solcher Stehgreifdichter ist auch der Vater.

Früh habe sie entdeckt, »*daß Gott ihr eine Intelligenz mitgegeben hat, die großer ist als die der anderen, vor allem aber ein klares, tiefes Bewußtsein, wie Wasser, in dem man jeden einzelnen Lichtstrahl und jeden kleinsten Schattenfleck sehen kann, und das einen alleine auf dem Weg zur Wahrheit führt*«, schreibt Grazia Deledda am Ende ihres Lebens, in ihrem autobiografischen Werk »Cosima«.

Alleine. Sie fühlt sich berufen, zunächst gerufen von den Büchern, den wenigen, die sie in die Hände bekommt. Sie liest, zum Entsetzen der Mutter. Sie schreibt. In der Dachstube, mit dem Blick auf den Berg: über der Realität, über die Realität, die sie umgibt, über ihre Menschen. Sie »studiert« sie und ihr Leben mikroskopisch: *»Ich lerne immer, von den merkwürdigen Gesprächen unserer Knechte, die mich so zum Lachen bringen, wie von den kurzen Tratschereien unserer Nachbarinnen – von den kleinen Liebschaften unserer Bürgerstöchter, wie von den schneidenden Geschichten aus Leidenschaft und Blut, die ganz unwahrscheinlich klingen «*

Mit 17 Jahren publiziert sie ihre erste Erzählung, »Sangue sardo« (Sardisches Blut), in der römischen Zeitschrift »Ultima Moda« (Letzter Schrei). Es folgt die kontinuierliche Mitarbeit bei verschiedenen anderen Zeitschriften – Gedichte, Erzählungen und Artikel über die Traditionen ihres Volkes. Alleine bahnt sie sich Weg, bricht sie aus. Verkleidet geht sie in die ärmsten und düstersten Häuser-Hütten der Barbagia, und »zwischen Rauch und Elend« erzählt sie Lügen, um Wahrheiten in Erfahrung zu bringen, verstellt sich und stellt sich krank, um von diesem Leben der Hirten zu lernen: von ihren Heilkünsten, den Gebeten und Ritualen, von Magie, Flüchen, Verwünschungen, von ihren Sprichwörtern und Zeitvertreibspielen. Sie recherchiert, sie trägt zusammen: Lebensweisen und Lebensweisheiten der Sarden, ihrer Umgebung und ihrer Zeit – einer jahrtausendealten Kultur, die nur die Mund-zu-Mund-Überlieferung kennt. Deren Stimmen sucht sie, um selber dann zu ihnen zu sprechen.

Dieses Leben, das sie für ihre Kunst zu spüren und gleichzeitig aufzuspüren sucht, die Zeit, in die es eingebettet ist, stellt sich um die Jahrhundertwende dar als ein sich zuspitzendes Spannungsfeld von Kontinuität und Brüchen: Die alte Mutter von »Cosima« etwa sieht verbittert und resigniert auf den Übergang in eine andere Epoche, sieht den Anfang einer neuen Zeit voller Unbekanntem. Den Familien und Gemeinden droht der Verlust ihrer uralten Identität. Grazia Deledda steht

offen und anfällig in dieser Zeit der Wende: *»Ich bin nicht wie die anderen sardischen Mädchen, weil ich durch den Kreis der verlassenen und legendären Berge hier, die mir den Horizont verschließen, die ganze Modernität des Lebens spüre, der neuen Zeit und der neuen Ideale. Ich glaube, auch gewisse Vorstellungen von Kunst zu haben, und ich gehe ganz mutig den Weg, den ich eingeschlagen habe aus tiefster Berufung, ohne Studium, ohne jemals mein kleines verwildertes Nest verlassen zu haben.«*

Das anachronistisch-archaische Nest: mit seiner noch halbfeudalen Leibeigenschaft, mit seinen Hungersnöten, seiner hohen Arbeitslosigkeit, mit seinen Analphabeten, seinen Banditen, mit Blut-Rache, Malaria und wirtschaftlicher Ausbeutung durch das Festland. Die einzig »moderne« Industrie bleibt für Jahrzehnte eine dampfmaschinenbetriebene Mühle. Die erste öffentliche Verbindung mit dem »Draußen« stellt der allerjüngste Anschluß an das neue Eisenbahnnetz »Nuoro-Macomar« dar.

Dreißig Jahre lang ist Grazia Deledda umschlossen von dieser Welt. Versessen und verfolgt versucht sie, an Ort und Stelle gegen Apathie, Fatalismus und Tabus anzukämpfen. Dafür schreibt sie, allein. »*Ich habe niemanden, der mich begleiten konnte... Ich war allein und bin es immer noch, ich habe keinen Meister gehabt und niemanden, der mich an die Hand genommen hätte... Dieses Gelenktwerden, das mir bei meinen ersten Schritten fehlte, das spüre ich nun in mir selbst«,* schreibt sie später über ihren Anfang als Schriftstellerin.

Aus diesem Alleinsein immer wieder Kraft schöpfend, bewegt sie sich vorwärts, arbeitswütig, kompromißlos. Sie verweigert die Konventionen ihrer Sippe, läßt sich nicht verheiraten. Lieber will sie nur mit sich leben, um sich ausschließlich und ganz der Kunst zu widmen. Ihre Arbeit stößt sie hart an Grenzen ihrer direkten Umgebung: *»Sie haben sich eingeschlossen in einer fast wilden Apathie, vor allem hier in den charakteristischen Zentren der Barbagia, in den Bergen, wo ich wohne, die man für ein barbarisches Land hält – selbst die Sarden an der Küste halten es für ein gefährliches Terrain – und jeder versucht, nur für sich selbst zu arbeiten, ohne sich dabei um seinen Nächsten zu kümmern. Aber egal: ich hoffe, sie trotzdem weichzukriegen*

Auch von ihren Kollegen, der sardischen Intelligenz, wird sie nicht akzeptiert: Sie ist eine Frau, sie hat nicht studiert, sie hat keinen Stil. Die sozialen Schranken ihrer Welt sind Grazia Deledda schon früh bewußt. Sie veröffentlicht zunächst unter einem Pseudonym: Ilia di Sant Ismael.

Die »geliebte Insel«, Quelle ihres »besessenen« Engagements, ist ständige »Provokation« und Projektion für ihre Kunst. Die Zeit im 6000 Einwohner kleinen Nuoro, in ihrer Familie, Kindheit und Jugend und die Jahre bis zu ihrem Aufbruch nach Cagliari, später nach Rom sind für Grazia Deledda eine ständige Leiderfahrung. Ihr »Nest« stößt sie aus – ihr »Nest« stößt sie ab. Sie, die Frau, die sich zur Künstlerin erhebt, wird der Skandal im Ort. Die Sarden verzeihen ihr nicht, daß sie »spricht« und das Schweigen ihrer Kultur bricht, die sicherste Waffe der Hirtenwelt. Nur im Sprechen kann sie sich wehren. Mit dem Schreiben eignet sie sich Kompetenzen an, die ihr als Frau nicht zustehen. Ihre Publikationen werden ihre Brücke nach »draußen«. Die braucht sie, ihr »Nest« stößt sie ab. Im doppelten Sinn. Da hinüber muß sie gehen, nach dreißig Jahren Verhaftetsein in der Hirtenbergwelt, und ihre Familie verlassen – für immer.

Knapp über dreißig, heiratet sie einen Römer. Ihr neues »Zu Hause« Rom eröffnet ihr ein internationales Publikum, ermöglicht ihr eine selbstverständliche Existenz als Künstlerin, Ehefrau und Mutter und eine Kunst, die weiterhin und für immer vernabelt ist mit ihrem »Nest«: Durch das Teleskop der Distanz fängt sie mit klarem, genauen Blick dessen uralten Mikrokosmos ein, in einem Italienisch, das den Rhythmus des Sardischen als primär gesprochener Sprache in sich trägt.

In Stockholm, am Gipfel eines pausenlosen Schaffens, geht Grazia Deledda in die Presse-Chronik ein als »die gute Signora«, als »die kleine Signora«, als »die zurückhaltende bescheidene Madame«. Der nordischen Öffentlichkeit wird ein Bild präsentiert: »Grazia Deledda, mit den großen Augengläsern, die das warme Leuchten ihrer kastanienbraunen Augen etwas dämpfen. Grau ist sie, mit dem sanften Silberglanz ehemals schwarzer Haare. In ihren robusten Konturen steckt ein widerspenstiger Ausdruck, der bei der Unterhaltung dann verschwindet... Eine einfache kleine Frau, sicher in ihrer Weisheit, ohne einen Schatten von Pose.«

Die sardische Autorin erhält den Nobelpreis »für ihre schriftstellerische Wirksamkeit, die von einem hohen Ideal ausgeht, das auf anschauliche Weise das Leben, so wie es sich auf ihrer abgelegenen Geburtsinsel gestaltet, porträtiert und die mit Tiefe und Warmherzigkeit allgemein menschliche Probleme behandelt.« »In den Romanen«, so die Laudatio, »bilden – mehr als bei den meisten anderen Autoren – Mensch und Natur eine Einheit. Man könnte fast sagen, daß ihre Figuren Sprößlinge aus ebendem sardischen Boden sind. Meist sind es einfache Menschen aus dem Volk, primitiv in ihrer Art zu denken und zu fühlen, doch haftet ihnen etwas von der Größe der sardischen Natur an. Einige von ihnen tragen die Spuren monumentaler Gestalten aus dem Alten Testament. Obwohl sie so ganz anders sind als der Menschen-Typus, der uns vertraut ist, geben sie uns doch den Eindruck, daß sie unbestreitbar wahr und real sind. Es sind keine Theater-Marionetten. Grazia Deledda versteht die Kunst, Realismus und Idealismus auf allerbeste Weise miteinander zu verbinden...«.

Es liegt nahe, daß die Schriftstellerin aus eben diesen Gründen bis in die nationalsozialistische Ära hinein gerade in Deutschland so liebend vereinnahmt worden ist, um dann ebenso falsch und radikal vergessen zu werden.

In der Bundesrepublik soll demnächst endlich ein erstes Bändchen neuübersetzt erscheinen, ihr letztes Werk, das mit den stärksten autobiografischen Zügen: »Cosima«.

Literatur-Konkret 1987, S. 63

Elisabeth Lenk

Die »andere« Moral ist nicht mein Thema

Ein Lieblingsthema: Soll man für viele oder für wenige schreiben? Ich bin als Akademikerin an diesem Punkt gezwungenermaßen elitär. Besuch bei Christa Wolf

S ist also so weit. Ich packe meine Zettel zusammen, ein paar Aufzeichnungen, Notizen, die ich den beiden zeigen möchte, und fahre in Richtung Mauer. Es ist kein Grenzverkehr heute. Die Vopos sind aufgeräumt, allerdings wollen sie alles ganz genau sehen. Das Thesenpapier eines Studenten, das in meinem Auto lag, lesen sie mit größter Aufmerksamkeit. Wie ich »drüben« bin, ist es auf einmal noch zu früh; so fahre ich in Richtung Dorotheenfriedhof weiter, wo Hegel und Brecht begraben liegen. Der ist aber schon geschlossen. Ich kann mir ja noch ein paar »Budicken« ansehen, die gibt es nämlich inzwischen dort so gut wie hier, Biedermeier ist Trumpf. »Die sehnen sich, man weiß nur nicht so recht wonach«, hat Christa das letzte Mal zu diesen schmachtenden Porzellanfigürchen gesagt.

Im Brechtbuchladen ist nicht viel zu sehen. Die berühmten blauen Bände, die seit der Apo-Zeit bei uns Westlern im Bücherschrank verstauben, und daneben ein Ausspruch, der sicher in diesem Kontext auch Brecht, der ihn angeblich tat, zum Lachen gebracht hätte: »Ich wünsche diesem Buch eine recht weite Verbreitung« (gemeint ist natürlich »Das Kapital«). Bücher, die uns interessieren könnten, dazu gehören auch die paar neuen Veröffentlichungen zur »klassischen Moderne«, stehen nicht im Schaufenster und sind nicht einmal mehr unterm Ladentisch zu haben. Dafür werden sie, jedenfalls die schönen Bücher aus der Gustav-Kiepenheuer-Bücherei, in westlichen Buchhandlungen verramscht.

So, da ist er wieder, der häßliche neue Palast, leicht orientalisch angehaucht, den sie den Wolfs direkt vor die Nase gesetzt haben und den der Volksmund treffend »Khoumenis Rache« nennt. Ich klingele. Ihre Stimme gefällt mir, denke ich plötzlich, ihr Ton auch und gerade im »Störfall«. Stark und ruhig. Und in diesem Ton sagt sie manchmal Ungeheuerlichkeiten. Dabei eine versteckte, aber ansteckende Fröhlichkeit, paradoxerweise, denn an diesem Tagebuchtag gibt es, weiß Gott, nichts zu lachen, dennoch sogar so eine Art Übermut.

Es ist schon Besuch da. K.K., der »lettristische« Maler aus der DDR, der sich nie angepaßt hat. Dafür lebt er auch im hintersten Winkel des Erzgebirges, da, wo der Wald nicht nur krank, sondern tot ist, wie er erzählt. Sein täglicher Blick fällt auf lauter graue Tannengerippe. Er hat seine erste Ausreise seit Jahren, deshalb ist er hier. Morgen fliegen er und Gerhard nach Wien. Er spielt eins seiner experimentellen Bänder vor, eine Art endloses Lautgedicht. Christa verdreht ein klein wenig die Augen. Allzuviel Sinn scheint sie für diese rhythmischen Seufzer, diese Ahs und Ohs nicht zu haben, Gerhard schon eher, aber beide setzen sich für Avantgardisten wie K.K. ein.

Wieder klingelt es. Diesmal ist es die Enkelin mit einer Freundin. Sie kämen eben vorbei, sagen sie, und dann im besten Berlinisch »Wir ham anjestanden für schwaazen Nagellack«. Sie sehen aus wie Dreizehnjährige bei uns auch, einen kleinen Stich sogar ins »Punkige«, nur daß man »drüben« mit was anderem provozieren kann als bei uns, zum Beispiel mit US-Buttons, was die Großeltern geschmacklos finden.

Bald sind wir bei unserem Lieblingsthema, der Moral, angelangt. Ich will eine »Ethik des Ästhetischen« schreiben. Ob ich damit die so oh beschworene »andere« Moral meine, fragt Christa provokant, die den »großen Künstler« aus seiner womöglich miesen, muffigen, kleinbürgerlichen Umgebung heraushebt: »Das wäre nicht mein Thema«. Vielmehr interessierte sie sich gerade für die destruktive Seite am sogenannt Kreativen.

Sie spricht dann sarkastisch (und witzig) über die Schwächen der Schriftsteller, ihre Eitelkeiten, ihren Amoralismus, ihre Tendenz, alles Leben um sich herum für die Bücherwelt auszubeuten. Ob ich das alles im Namen des »Genies« entschuldigen wollte, das seine sogenannte Triebenergie nicht auf die Beziehung zu anderen Menschen, sondern nur auf seine »Schöpfung« richten darf? Jetzt gehe ich zum Gegenangriff über. Ich fühle mich nicht so ganz zugehörig zum Völkchen der Schriftsteller, bin daher auch weniger auf ihre Fehler und Eitelkeiten fixiert. Dafür hasse ich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, meine Leute: die Akademiker.

Was mich interessiert, ist vielmehr die Frage, warum im zwanzigsten Jahrhundert die Künstler, nicht bloß die politisch engagierten, sondern auch die ganz und gar unpolitischen, von Seiten eben jener »muffigen, kleinbürgerlichen Umgebung«, die ja durch die totalitären Systeme als normal aufgewertet wurde, einem unvorstellbaren Kunsthaß ausgesetzt waren. Gerade auch die Experimentellen wurden verfolgt, gehetzt, ihre Werke verboten, zum Teil sogar vernichtet. Verbrechen lagen keine vor, aber Gedichte. Ist nicht die Schrift das gewaltloseste aller Medien? Ich sehe daher Christas These im »Störfall«, daß der Künstler mit seinem radikalen Denken Komplize der Destruktion à la Tschernobyl sei, nicht ein.

Politiker sind sprachlos, Journalisten wortreich, aber nichtssagend, das unkluge, das wahre Wort erwarten alle vom Schriftsteller, der auf einsamen Posten steht: sich ausdrücken können in einer fast ausdruckslosen Welt. Was er zerstört, sind doch höchstens Lügen, Selbsttäuschungen: Wenn du die Radikalität, auch deine eigene, mit Hilfe moralisierender Grundsätze zurückhalten, einschränken möchtest, setzt du Tabus an der falschen Stelle. Nur weil in der Praxis, da gebe ich

dir und deinem Buch völlig recht, der falsche Grundsatz herrscht, daß alles Denkbare auch gemacht werden muß, dürfen noch lange keine Denkbremsen eingebaut werden. Das ist ein Problem, bei dem du dich ja zugleich auch mit Helga Königsdorfs »Respektlosem Umgang« auseinandersetzt, wie sie sich mit dir.

Eine andere Frage ist natürlich die, ob Schriftsteller irgendetwas auf der Welt ändern können: »*Die Politiker entscheiden über unsere Zukunft*« sagt Christa nüchtern. »*Sie hören nicht auf uns*«. Sie haben in der Tat auf die guten Ratschläge von Schriftstellern nicht gewartet. Zugegeben, die Wirklich keit ändern sie nicht, aber sie halten die Möglichkeiten offen, die sonst, du sagst es selbst, keinen Ort hätten. »*Ja, das leuchtet mir ein und erinnert mich an das, was ich mir in guten Zeiten vorgestellt habe*.«

Ob die zuweilen hämischen Reaktionen auf den »Störfall« sie gestört haben, frage ich. Die westdeutschen Kritiken können ihr wenig anhaben, eine wirklich vernichtende Kritik könnte höchstens aus den eigenen Reihen kommen. Vielleicht hat das Buch die Arbeitsteilung durcheinandergebracht, die im Westen herrscht: Die Tagesprobleme sind für die Journalisten da, und umgekehrt, nur der unverwertbare Rest wird den Literaten zugeschoben, die darin wetteifern, sich selbst zu ironisieren, um alle Ernsthaftigkeit, die als Naivität ausgelegt werden könnte, tunlichst zu vermeiden.

War da nicht auch etwas vom klassischen Neid auf den Bestseller-Autor im Spiel? Und nun sind wir wieder bei einem unserer Lieblingsthemen: ob man für viele schreiben sollte oder für wenige. Ich bin an diesem Punkt gezwungenermaßen elitär. Sekundärliteratur über die radikale Moderne lesen in der BRD immer nur die gleichen fünfhundert Leute. Sie hingegen wendet zu recht ein, daß sich am Bewußtsein der Massen nie etwas ändern wird, wenn Literatur oder auch Literatur über Literatur, gespickt mit Fremdwörtern, Zitaten, wimmelnd von Anspielungen und weitschweifigen theoretischen Erörterungen, sie gar nicht erst erreicht. Ich kontere mit der Bemerkung, daß von Volkstümlichkeit des geschriebenen Wortes, es mag sie einmal gegeben haben, zumindest im Westen nicht mehr die Rede sein kann. Volkstümlich sind Schlagersänger, Tennisspieler und Verbrecher. Schriftsteller fallen demgegenüber nicht ins Gewicht, weder politisch noch ökonomisch (also auch nicht moralisch?).

Pünktlich vor Mitternacht bin ich an »meiner« Grenze. Aus unerfindlichen Gründen muß man immer am gleichen Punkt wieder ausreisen, an dem man eingereist ist. Ob ich viel träume, hat Christa Wolf mich zum Abschied, in Anspielung auf mein 'Traumbuch' die »Unbewußte Gesellschaft« noch gefragt, und ich habe wahrheitsgemäß geantwortet: wenig, nur ganz verwaschenes Zeugs. Umso erstaunlicher, daß ich wenige Tage, oder vielmehr Nächte danach zum ersten Mal seit langem wieder einen ganz intensiven Traum habe: In der Ostberliner Wohnung der Wolfs sind wir drei ins Gespräch vertieft. Die Fenster stehen weit offen, eine klare Frühlingsluft strömt herein (utopische Korrektur am wirklichen Wetter und an den Berliner Luftverhältnissen). Plötzlich werden wir unterbrochen. Durch die geöffneten Fenster bewegt sich ein seltsames Ding in den Raum hinein, eine Art automatischer Walkie-Talkie. Vierbeinig stelzt er durch die Wohnung. Deutlich hört man, wie er eine Lagebeschreibung gibt, in der mehrmals das Wort *Immenplatz* (?) vorkommt.

Von **Christa Wolf ist zuletzt erschienen:**

»Störfall. Nachrichten eines Tages«, Luchterhand 1987, DM 9,80

Von **Elisabeth Lenk ist zuletzt erschienen:**

»Kritische Phantasie«. Gesammelte Essays, Matthes & Seitz 1986, DM 19,80

Literatur-Konkret 1987, S. 66

Laurie Anderson

Die primitive Kunst der Zunge

Warum Laurie Anderson William S. Burroughs und Computer liebt

WÄHREND ich mit Worten arbeite, schreibe ich sie niemals auf. Wie viele Schreiber bin ich zurückgekehrt zur primitiven Kunst der Zunge. William S. Burroughs hat sehr lange so gearbeitet. Er hat auf Kassetten gesprochen und ging nicht mal in die Nähe einer Schreibmaschine. Allerdings hat gerade er auch eine Stimme, die unvergeßlich ist. Er ist imstande, Sprache so wiederzugeben, daß man beim Lesen immer auch seine Stimme im Ohr hat. Du liest in seinen Büchern nicht ein Wort, ohne gleichzeitig diese Stimme zu hören.

Ich bewundere diesen Mann aufrichtig, und ein Grund dafür ist seine Sprache. Er spricht Englisch so, wie es meiner Meinung nach gesprochen werden sollte. Er ist jemand, der richtige Geschichten erzählt und mich zum Lachen bringt, weil er wirklich komisch ist: ein Mark Twain des 20. Jahrhunderts. Und er ist argwöhnisch gegenüber Wörtern, weil er sich mit ihnen auskennt, ihre Tricks und Fallen erkennt.

Trotzdem habe ich Probleme mit ihm. Zum Beispiel liebt er Waffen und mag keine Frauen. Anfangs glaubte er aus irgendeinem Grund, ich sei ein Junge. Insofern war die Tatsache, daß ich eine Frau bin, ein Schock für ihn, aber da wir zu diesem Zeitpunkt bereits Freunde waren, war es zu spät.

Er ist in vielerlei Hinsicht ein Buddhist. Literarisch sowieso, weil Buddhisten die Dinge total simplifizieren, wie ich übrigens auch. Ein Beispiel: du benennst eine Sache, weil du gelernt hast, alles zu definieren, was du zu verstehen glaubst. Aber das ist verkehrt. Du mußt es gar nicht verstehen, nur weil es dafür einen Namen gibt. Burroughs ist absolut in der Lage, sich um die Dinge herumzubewegen. Gleichzeitig hat er ein soziales Gespür für sein Land, für Amerika. Er wurde bekannt in den Fünfzigern, als alle Welt sich nur für ihren Rasen interessierte, was es zum Dinner gibt und wer zum nächsten Schulpräsidenten gewählt wird. Dann kam dieser Kerl, und alle waren so erschrocken, als ob ein lange verschollener Onkel plötzlich am Hintereingang aufgetaucht wäre, bei dem man sich nicht sicher war, ob man ihn reinlassen sollte oder nicht. Burroughs hat ein ausgeprägtes Empfinden für die Illusionen, in denen Leute leben; für ihre Welt der Fernsehträume. Er kennt sich in diesem Television-Traumland sehr gut aus.

*

Als ich zum zweiten Mal in Japan war, suchte ich Kontakt zu Leuten, weil mich interessiert, wie sie über eine Technologie denken, mit der sie und auch ich viel arbeiten. Ich konnte Anlagen besichtigen und spielte ein bißchen Werkspion. Diese Fabrik, in der Roboter Roboter produzieren, ist schon ein Wahnsinn. Richtig gruselig fand ich, daß die Leute, die für Sony und andere Firmen arbeiten, auf einem buddhistischen Firmenfriedhof und nicht bei ihren Familien begraben werden. Und sie arbeiten an einer grandiosen Sache. Der größte Haken bei diesen hochentwickelten Computern war für mich bisher, daß sie nicht vergessen. Ich weiß nicht, wie es andern geht, aber ich lerne eine Menge, was ich auch wieder vergessen möchte. Etwas vergessen zu können, ist für mich fortschrittlicher, als etwas zu lernen. Und die Japaner arbeiten an der Entwicklung von Maschinen, die das Vergessen lernen!

Im Augenblick interessiert mich ein Forscherteam am meisten, das am Massachusetts-Institut für Technologie (MIT) einen Computer entwickelt, der auf eine Seele einwirken kann. Und die meinen das wirklich ernst. Das sind dieselben Jungs, die Stunden damit zubringen, über den Garten Eden und die Schöpfungsgeschichte nachzudenken. Sie verbringen wirklich ihre Zeit mit folgenden Überlegungen: Hier haben wir einen Baum, und wenn wir den fällen, sehen wir dann die Jahresringe? War das die Schöpfung? Wurde die Welt als Attrappe, als Schwindel erschaffen? Auf welcher Ebene beginnen die Dinge wirklich.? Wie denken die Leute tatsächlich? Ist es dieser Funken Elektrizität? Ist das das Leben, oder ist es nur eine Gehirnströmung? It es möglich, beides künstlich zueinander in Beziehung zu setzen? Werden die Leute dann anfangen, immer mehr mit den Maschinen zu sprechen und umgekehrt? Das werden fundamentale Fragen sein. Ich meine, wo hörst du auf und wo fängt diese Maschine an?

Viele Leute in den USA, die darüber nachdenken und – merkwürdig genug – schreiben, sind Frauen, gerade weil sie sich nicht zu sehr auf diese Technologie einlassen wollen. Übrigens sind Frauen nicht nur gute Technologie-Kritikerinnen, sondern generell gute Kritikerinnen der sozialen Verhältnisse. Wenn man sich diese immer intelligenter werdende Technik anschaut, haben die Frauen nur wenig zu verlieren. Genau deswegen sind wir exzellente Gesellschaftskritikerinnen, weil wir keine Macht haben.

In den Staaten gibt es ein faszinierendes Buch über Frauen und Technologie am Arbeitsplatz. Ein wichtiger Aspekt hierbei ist der Grundlohn. Der Grundlohn für Frauen betrug im Jahr 1939 nur 63 Cent gegenüber jedem Dollar, den ein Arbeiter verdiente. 1986 verdienen die Frauen 64 Cent gegenüber jedem Dollar eines Mannes. Das macht einen ganzen Penny in 40 Jahren. Ich habe ausgerechnet, daß wir im Jahr 3624 Parität erreichen werden. Aber es wird noch länger brauchen, bevor Männer und Frauen einander vergehen, laß uns also diese Maschinen vergessen.

Ich persönlich brauche Computer, weil ich von ihrer Schnelligkeit abhängig bin. Ich mag diese Geschwindigkeit, weil sie die der Gedanken spiegelt. Computer sind für mich die Produktionsmöglichkeit, etwas mit den Händen und den Gedanken zu machen, ohne daß ich mich groß um die Mechanik kümmern muß. Ich habe zum Beispiel eine Digital-Violine, die ihre Anweisungen vom Computer kriegt. Es gibt nur diese eine Violine auf der Welt, und das ist auch genug.

Übersetzung: Hannelore Heinrichs

Literatur-Konkret 1987, S. 68

Helga Schubert

Meine Bezaubernde, sei gegrüßt!

Die »Schuld« daran, daß er wegen zu vieler Besucher nicht arbeiten könne, gab Anton Tschechow seinen durchlässigen Türen.

MEIN Lieblingsschriftsteller ist natürlich tot. Nie könnte er ein Lebender sein. Wie groß wäre die Gefahr, ihn einmal persönlich kennenzulernen: Ich könnte ihn bei einer Geschmacklosigkeit ertappen, einer zu lauten Pointe, einer eitlen, dummen, heuchlerischen Äußerung. Er könnte sich als Aushorcher entpuppen oder als Verräter.

Mein Lieblingsschriftsteller ist vor 83 Jahren gestorben. Sein Lebensweg, sein Werk sind bekannt. Seine Briefe sind gedruckt. Die Nachworte zu seinen Erzählungs-, Dramen- und Tagebuchbänden, die Erzählungen, Dramen und Tagebücher, die Lexikonartikel und Biografien habe ich alle gelesen. Nun halte ich es für ausgeschlossen, daß er mich enttäuschen kann: Es ist der Russe Anton Pawlowitsch Tschechow, geboren 1860 und gestorben 1904.

Schon zu Lebzeiten hat er die Menschen magisch angezogen, sie konnten ihn gar nicht in Ruhe lassen, suchten ihn auf, wollten mit ihm sprechen, mit ihm leben – und er war doch schon todkrank – , aber auch nach seinem Tod geht die Verzauberung weiter: Vierzehn Jahre nach seinem Tod schreibt die Schriftstellerin Katherine Mansfield in ihr Tagebuch:»Ach, Tschechow! Warum bist du tot? Warum kann ich mich mit dir nicht unterhalten in einem großen verdunkelten Zimmer, am späten Abend – wenn das Licht grün ist von den wehenden Bäumen draußen.«

Sie war 30, als sie dies schrieb, und er wäre 58 gewesen, wenn er noch gelebt hätte. Sicher hätte sie ihn besuchen dürfen, denn sie durften ja alle kommen, die von ihm ersehnten und gefürchteten Menschen. Im Jahr seines Todes schrieb er: »Ich mochte arbeiten, und wenn ich nicht arbeite, so sind meine Türen daran schuld, die eine zahllose Menge von Besuchern durch sich hindurchlassen.« An seine Frau schrieb er einen Monat später: »Gäste, Gäste, Gäste ohne Ende, sie lassen mich nicht schreiben, verderben mir die Laune, und ein Mensch sitzt den ganzen Tag bei mir im Arbeitszimmer.« Und zehn Tage später, wieder an seine Frau: »Ich habe Angst, daß Gäste kommen. Die Leute hier sind schon sehr langweilig, unliterarisch; mit denen kann man über nichts reden, und ihnen zuhören – da wird einem trübe vor Augen.«

Aber warum hat er sich nicht gewehrt, diese Frage interessiert mich brennend, aus innerstem Grund. Neun Monate vor seinem Tod schrieb er an seiner letzten Komödie »Kirschgarten«, litt unter Asthma und Schwäche, doch er ließ sich stören, stundenlang unterbrach er seine Arbeit, und fast täglich berichtete er seiner Frau in langen Briefen von diesen endlosen Besuchen: »Mein vortreffliches Frauchen, meine Bezaubernde, sei gegrüßt! Gestern war Olga Michailowna bei mir, die schöne Dame, wir hatten geschäftlich zu reden, über das Kuratorium der Schule in Gursuf; von den Geschäften war nur fünf Minuten die Rede, aber dagesessen hat sie drei Stunden, ich übertreibe nicht um eine einzige Minute, und ich weiß nicht, wie lange sie noch gesessen hätte, wenn Vater Sergei nicht gekommen wäre. Als sie weg war, habe ich nicht mehr arbeiten können, in mir hat innerlich alles gezittert, dabei ist mein Stück immer noch nicht abgeschrieben, ich habe es mit Müh und Not bis zur Mitte des III. Aktes gebracht...«

Aber vielleicht haben sie alle, auch diese Olga Michailowna, gespürt, daß er sich gar nicht wehren wollte? Daß er sich für sie interessierte? Für ihre Geschichte, für ihre Gedanken, ihre Ansichten, ihre Enttäuschungen, ihre Sehnsüchte? Vielleicht wollte er das nie zugeben? Wie hätte er denn sonst etwas über sie erfahren? Als Arzt konnte er in der letzten Zeit wegen seiner Krankheit nicht mehr arbeiten, in Moskau durfte er wegen des Klimas nicht mehr leben, im Haus in Jalta wohnten außer seiner alten Mutter nur die Bediensteten, denn auch seine Schwester Mascha lebte viel in Moskau und kam nur besuchsweise zu ihm, seine Frau, die Schauspielerin Olga Knipper, arbeitete das Jahr über in Moskau und noch dazu in Rollen, die er für sie schrieb, vielleicht war sie wie ein Sprachrohr für ihn, denn er gab ihr ja genaue Regieanweisungen für ihr Spiel. Er erwartete Telefonanrufe und Telegramme über den Fortgang der Proben an seinen Stücken, schimpfte, wenn zu langsam oder zu laut oder zu sentimental gespielt wurde.

Wie wollte er etwas über seine Zeitgenossen erfahren, wenn er sie nicht zu sich ließ? Aber vielleicht hatte er ein schlechtes Gewissen, sie nicht wieder zu empfangen, wenn er sich nicht mehr für sie interessierte? Vielleicht konnte er nur in der Literatur Menschen zu Objekten machen, aber nicht im Leben? Wenn das der notwendige Preis wäre, das Zeitopfer, das Kraftopfer? Ich möchte die Opfer bringen, wenn sie sinnvoll wären.

Natürlich wollte ich auch an Tschechows Grab. Es liegt auf dem Moskauer Friedhof des Jungfrauenklosters, der 1981, als ich deshalb einen Zeitschriftenartikelauftrag angenommen hatte, nur mit einer Sondererlaubnis betreten werden durfte. Er liegt bei den einst Mächtigen, nahe Chrustschow und Bulganin, er liegt in der Nähe von Stalins Frau, die sich das Leben nahm nach einer Eifersuchtsszene, die ihr Stalin an ihrem Geburtstag machte, erzählte mir auf meine Frage der gebildete Mann in Zivil, der mir auf dem Friedhof in angemessenem Abstand folgte.

Tschechows Grab hat als einziges eine Tafel mit dem Hinweis, die Blumen in die bereitgestellten Gefäße zu stellen und nicht einfach hinzulegen. Sogar auf dem abgesperrten Friedhof lagen Blumen auf seinem Grab. Er liegt dort mit seiner

Frau und mit seinem Vater. Weit, weit südlich, Tagesreisen entfernt, ist auf einem kleinen, allen zugänglichen Friedhof in Jalta seine Schwester Mascha beerdigt. Unter drei gleichen Grabsteinen, im Schatten hoher Bäume liegen seine Mutter, sein Bruder Michael und Mascha nebeneinander.

Der Friedhof war belebt, die Menschen stellten Wein und Konfekt für ihre Toten auf die Grabplatten oder an den leeren Platz auf den Tisch am Grab. Und auch an Maschas Grab kam eine Frau: sie hinkte, hatte ihre schöne junge Tochter bei sich und den vierzehnjährigen gebrechlichen Hund auf dem Arm. Sie legte Obst und Bonbons auf die drei Gräber der Tschechows und bot auch mir einen Apfel an. Es sei so Sitte, sagte sie, daß man lieber Toter so gedenke. Ich aß schweigend, dann erzählte sie von sich und ihren Kindern, wie sie aus der karelofinnischen Republik kam, hierher zu ihrem Mann, wie sie ihre Kinder gebar, wie das jüngste todkrank wurde, aber überlebte, und wie ihr Mann dann ging zu einer anderen und wie sie ihn dann verließ, aber nicht vergessen kann. Sie lud mich zu sich zu einem Tee ein. »Kaschtanka« war ihr die liebste Erzählung Tschechows. Sie zeigte mir das zerlesene Exemplar aus dem Bücherregal. Die Dame mit dem Hündchen 1981.

Meine liebste Erzählung ist »Kummer« (oder »Gram«): Tschechow erzählt von einem Pferdekutscher, dessen Sohn gestorben ist – kein Mensch will davon etwas hören, schließlich wendet er sich, Trost suchend, an sein Pferd. Und das Tier reagiert.

Tschechow ist der einzige Schriftsteller, der in mir die Hoffnung aufrechterhält, daß das Schreiben nicht auf Kosten der menschlichen Anständigkeit geht – so pathetisch das auch klingt.

Von Helga Schubert erschien zuletzt:

»Das verbotene Zimmer«, 2. Auflage, Luchterhand 1986, DM 9,80

Literatur-Konkret 1987, S. 70

Ilma Rakusa

Pannonische Inventuren

In Paris gilt Danilo Kis unter Kennern als Nummer Eins im mitteleuropäischen Trio der drei Ks. Bei uns kennt man ihn kaum.

ICH hätte auch über Dostojewski, Duras oder Clarice Lispector schreiben können. »Der Idiot«, »Moderato Cantabile« und »Sternstunde« gehören zu meinen Lieblingsbüchern. Beim Wort »Lieblingsbücher« aber fallen mir gleich zwanzig weitere Namen ein... Warum also Danilo Kis? Zwei Gründe kann ich spontan nennen: Ich übersetze ihn und entdeckte dabei unglaubliche, ferne und vertraute Kontinente. Zweitens kennt ihn hierzulande fast keiner, obwohl mittlerweile drei Bücher von ihm in deutscher Sprache vorliegen: der Kindheitsroman »Garten, Asche«, »Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch« und sein jüngstes Buch »Enzyklopädie der Toten«.

Danilo Kis wurde 1935 im jugoslawischen Subotica, in der Nähe der ungarischen Grenze, als Sohn einer Montenegrinerin und eines ungarisch-jüdischen Vaters geboren. Die Kindheit verbrachte er in Ungarn. Der Vater wurde 1942, kurz nach dem Massaker von Novi Sad, von den Nazis deportiert, die Mutter mit den beiden Kindern 1947 nach Montenegro repatriiert.

Diese traumatischen Kindheitserlebnisse stehen am Anfang von Kis' Schaffen, das in immer neuen Variationen um das Thema des Todes kreist. Kis studierte in Belgrad vergleichende Literaturwissenschaft, debütierte 1962 mit dem Kurzroman »Mansarde«, profilierte sich als Übersetzer französischer, russischer und ungarischer Lyrik ins Serbokratische und schaffte es mit seinem rund zehn Bände umfassenden Werk, zu einem der bedeutendsten jugoslawischen Gegenwartsautoren zu werden. In Paris, wo er seit längerem lebt, gilt er unter Kennern als Nummer Eins im mitteleuropäischen Trio der drei Ks: Kundera, Konrad, Kis.

Ich selber bin von der Richtigkeit dieses Urteils fest überzeugt. Doch lassen wir die Vergleiche, fragen wir lieber, was hier »mitteleuropäisch« meint. Nichts Spekulatives, nichts Modisches; Kis' Bücher sind (mehrheitlich) in einem geographischen und kulturellen Raum angesiedelt, der realiter zu Mitteleuropa gehört – weder zu Serbien noch zu Ungarn, sondern eben zu Mitteleuropa, das von Triest bis Krakau reicht. Vor allem in seinen Romanen »Garten, Asche« und »Sanduhr« oszillieren die politischen Grenzen, vermischen sich die Sprachen (serbisch-ungarisch-deutsch) und werden von jenem jüdischen Element überlagert, das für Kis den Inbegriff des Kosmopolitismus darstellt. Entsprechend führt Kis die nazistischen Judenverfolgungen auf einen zur kriminellen Ideologie verkommenen Nationalismus zurück, den er, wie alle Nationalismen und totalitären Ideologien, als Paranoia denunziert und vehement bekämpft.

Den Terror des Stalinismus hat er am Schicksal einiger bolschewistischer Revolutionäre, die hingerichtet worden oder im Gulag umgekommen sind, in seinem Roman »Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch« beschrieben. Mit einer unerbittlichen Präzision, die oft die Phantastik Borgesscher Texte erreicht, – tatsächlich gehen hier Wirklichkeit und Fiktion, Dokument und Legende eine qualvoll schöne Synthese ein.

An einer Stelle des Buches gibt Kis ein Tableau Mitteleuropas um 1900. »Bilder aus dem Album« heißt das kurze Kapitel über die Kindheit des ungarischen Apothekersohns und Revolutionärs Karel Taube, das einer *nature morte* gleicht: »Ebenerdige graue Häuser mit Höfen, welche von der langsam vorbeiziehenden Sonne durch eine klare Demarkationslinie in Quadrate von tödlicher Helligkeit und von modrigem, finsterem Schatten zerteilt werden, Akazienalleen, die im Frühling widerlich duften, wie die nach Kinderkrankheiten riechenden Hustensirupe und Hustenbonbons; der kühle Barockglanz der Apotheke mit ihren strahlendweißen gotischen Porzellangefäßen, das düstere gimnazium mit dem gepflasterten Schulhof (Bänke von abgeblättertem Grün, galgenähnliche verlassene Schaukeln, weißgetünchte Holzklosette), das Rathaus in Mariatheresiagelb, der Farbe welker Blätter und herbstlicher Rosen, wie's in den Romanzen heißt, welche die Zigeunerkapelle allabendlich im Garten des Grandhotels zum besten gibt.«

Ich zitiere die Stelle, weil sie symptomatisch ist. Kis ist ein Autor melancholischer (mitunter ironischer) Aufzählungen, ein Schriftsteller der poetisch-präzisen Inventur. (Postmodern? Nein, aber zeitgemäß.) Nicht zufällig spielen alte Fotografien, Dokumente u.ä. eine so wichtige Rolle in seinem Werk. Er erfindet sie, er schiebt sie vor, um das unwiderruflich Vergangene und Verlorene heraufzubeschwören, zu benennen, dem Vergessen zu entreißen – mit einer geradezu erotischen Besessenheit fürs Detail.

In der Titelgeschichte seines letzten Buches. »Enzyklopädie der Toten«, entwirft er eine immense imaginäre Bibliothek, wo in dicken Folianten die Lebensläufe all jener anonymen Personen aufbewahrt werden, die sonst in keinem anderen Lexikon verzeichnet sind. Lebensläufe, die sich nicht auf Daten und sogenannte wichtige Ereignisse beschränken, sondern jeden Gedanken, jedes Gefühl der jeweiligen Person ausleuchten. Daß der Icherzähler hier auf die Lebensbeschreibung seines Vaters stößt, wirkt wie ein Selbstzitat: Kis hat in seinen bedeutendsten Romanen eine minutiöse Spurensicherung seines Vaters betrieben.

Dieser Vater – der pensionierte Eisenbahninspektor Eduard Sam, Verfasser eines gigantischen »Fahrplans«, Erfinder der »Muromantie«, Träumer, Trinker und Anarchist – erscheint selbst als ein Fanatiker des Details, als ein Metaphysiker des

Materiellen, als ein Archäologe des Bewußtseins. In seinen »Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen« (im Roman »Sanduhr«) visualisiert er die Vergänglichkeit am Beispiel des pannonischen Meers, indem er all jene geologischen Schichten und Ablagerungen aufzählt, die dieses zum Verschwinden gebracht haben, um am Ende seiner Litanei die Auferstehung des Meers dem konzentrierten Gedanken und dem wachsamen Ohr zuzuschreiben. Der menschliche Gedanke, philosophiert E.S. an anderer Stelle, kann nicht vergehen, er materialisiert sich nach dem Tod und bildet »eine kleine ewige Wolke« kondensierter Essenz...

Dieser milde Wahnsinn lockt. Dieser Neurastheniker und Wanderphilosoph namens E.S. hat es mir angetan. Nicht erst, als ich die »Sanduhr« zu übersetzen begann, viel früher schon, als mir der Zufall den Roman »Garten, Asche« in die Hände spieke. Dieser Roman beginnt so:

»Am späten Sommermorgen trat die Mutter lautlos ins Zimmer, ein Tablett in den Händen. Dieses Tablett begann bereits die dünne Nickelglasur zu verlieren, mit der es einmal überzogen war. An den Rändern, wo die glatte Oberfläche sich zu einer leicht erhöhten Kante wölbt, waren die Spuren ehemaligen Glanzes noch zu sehen – in schuppigen Nickelplättchen, die Stanniol gleichen, das man mit den Nägeln glatt gestrichen hat. Die schmale, flache Kante endet in einer nach unten gebogenen ovalen Rinne. Diese eingezogene Rinne ist bereits verbogen und deformiert. Am oberen Rand der Kante sind ringsherum kleine dekorative Erhebungen eingepreßt, eine ganze Kette kleiner Knospen aus Blech (..) Hier, um diese Knospen herum, hatte sich eine ringförmige Fettschicht angesetzt, kaum sichtbar, gleichsam der Schatten dieser kleinen Knospen. Diese winzigen Ringe von einer Farbe wie der Schmutz unter den Fingernägeln stammen von Kaffeesatz, Lebertran, Honig und Scherbet. Auf der glatten und glänzenden Oberfläche der Platte zeichnen sich in Form dünner Halbmonde Spuren von Gläsern ab, die eben erst von ihrem Platz gerückt worden waren. – Und ohne die Augen zu öffnen, erkannte ich an dem kristallenen Klang des Löffelchens im Glas, daß Mutter das Tablett für einen Augenblick abgesetzt hatte und entschlossen zum Fenster gegangen war, um den dunklen Vorhang zurückzuziehen. Dann flutete das blendende Licht des Vormittags ins Zimmer, und ich schloß fest die Augen, bis es ins Gelbe, ins Blaue, ins Rote spielte...«

Kis war, als er diesen Roman seiner Kindheit schrieb, knapp dreißig und bereits auf der Höhe seiner Meisterschaft. Geschärfter Blick fürs Detail, Poesie, Ironie. Das Grundprinzip des Romans – der Vergleich des Nomadentums der Familie mit dem biblischen Exodus, des Barfußpredigers Eduard Sam mit Noah, Moses und Ahasver – erzeugt Tragikomik und eine schillernde Poesie, die sich in der Beschreibung einer Singer-Nähmaschine ebenso äußert wie in der seitenlangen Aufzählung der »alchimistischen, anthropologischen, anthroposophischen, äquilibristischen, archäologischen, ästhetischen, astrologischen« usw. Studien des Enzyklopädikers E.S.

Kis verbindet in diesem Buch, wie in keinem andern, barocke Lebensfülle mit Todesbildern, und er tut es, im temperamentvollen Wechsel von lyrischer Evokation, rhythmisierter Erzählung und Litanei, mit einem zwinkernden und einem weinenden Auge – im Bewußtsein der Relativität des Unterfangens, gegen Tod, Verlust und Vergessen anzuschreiben.

Dennoch ist dieses Anschreiben gegen die Ohnmacht der Motor von Kis' gesamter literarischer Arbeit, in welcher biographische und politische Geschichte zu einer dritten Realität amalgamiert erscheinen. In seinen letzten Büchern hat Kis die persönliche Vergangenheitsbewältigung zunehmend objektiviert und sogar Abstecher ins französische Mittelalter und in die Zeit Jesu unternommen, um auf historische Parallelen, auf fatale Wiederholungsmechanismen der Geschichte hinzuweisen. Nicht mit moralisierend erhobenem Zeigefinger, sondern als Dichter, der er ganz und gar ist.

Kis gestand mir einmal, er sei im Innersten ein Lyriker und fürchte nichts so sehr, wie als politischer Schriftsteller zu gelten. »Nabokov«, schwärmte er, »der war genial, der hat es verstanden, politisch zu sein, ohne über Politik zu reden.« Lassen wir Vergleiche. Kis hat sich anderes vorgenommen als der vom Leben eher gehätschelte Russe. Jedenfalls kenne ich keinen Roman, der die »alltäglichen Schrecken« der Nazizeit – anno 40 bis 42 in der Vojvodina und *pars pro toto* überall – mit solch poetischer Wahrhaftigkeit vergegenwärtigt wie »Garten, Asche« und »Sanduhr«.

Ja, und was geschah weiter an jenem späten Sommermorgen? »Ich konnte mir nicht vorstellen, wie eines Tages meine Hand, meine Augen sterben wurden. Ich betastete meine Hand und erfaßte auf der Handfläche meinen eigenen Gedanken, der an meinen Körper gebunden und nicht von ihm zu trennen war. Verwundert und erschreckt begriff ich damals, daß ich ein Bub namens Andreas Sam bin, den die Mutter zärtlich Andi nennt, daß ich der einzige dieses Namens bin, mit dieser Nase und mit diesem Geschmack von Honig und Lebertran im Mund, der einzige auf der Welt, der gerade jetzt darüber nachdenkt, daß er der einzige Bub Andreas Sam ist, den die Mutter zärtlich nur Andi nennt. Mein Gedankengang erinnerte mich an die Schachtel jener Zahnpasta, die vor einigen Tagen meine Schwester gekauft hatte, und auf der ein kleines Fräulein aufgemalt war, das lächelt und in der Hand eine Schachtel hält – ein Spiel der Spiegel...«.

Und ein Hauch von Unendlichkeit.

Lieferbare Titel von Danilo Kis:

1. »Garten, Asche«, aus dem Serbokroatischen von Anton Hamm, Suhrkamp 1985, DM 16,80

2. »Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch«. Aus dem Serbokroatischen von Ilma Rakusa. Suhrkamp 1986, DM 16,80

3. »Enzyklopädie der Toten«. Aus dem Serbokroatischen von Ivan Ivanji. Hanser 1986, DM 36, –

In Vorbereitung:

»Sanduhr«. Aus dem Serbokroatischen von Ilma Rakusa. Hanser, Frühjahr 1988

Von Ilma Rakusa erschien zuletzt:

»Miramar«, Suhrkamp 1986, DM 19,80

Literatur-Konkret 1987, S. 72

Patricia Highsmith

Ich bin hoffnungslos altmodisch

»Eine Autorin, von der ich ehrlich begeistert wäre, fällt mir nicht ein, auch wenn ich zum Beispiel die Engländerin Jane Austen und die Amerikanerin Willa Cather schätze und bewundere.«

MEIN Lieblingsschriftsteller, meine Lieblingschriftstellerin? Ich habe intensiv nachgedacht, kam zurück auf meine alten Favoriten Herman Melville und Joseph Conrad und fand dann, daß mir Conrad am Ende wohl lieber sei. (...) Ein weiterer Amerikaner, Theodore Dreiser, ist für mich ein »fast großer Schriftsteller«, obgleich sein Stil zuweilen etwas unbeholfen und glanzlos ist, ganz anders als der Stil Henry James'. Aber Dreiser hat ja auch völlig andere Themen behandelt, etwa die wirtschaftlichen Realitäten und Härten des Lebens in Amerika, katastrophale sexuelle Beziehungen, Konkurs und Betrug. Dreiser hätte – im Gegensatz zu Henry James – ohne weiteres auch den Namen eines Fabrikats genannt, mit dem sein Hersteller ein Vermögen verdiente.

Schließlich habe ich mich dann doch für Saul Bellow entschieden, einen wirklich guten und vielleicht sogar großen Schriftsteller, der heute in Amerika lebt und schreibt. Von seinen Büchern habe ich »Mr. Sammlers Planet« (engl. »Mr. Sammler's Planet«) am liebsten. Es geht da um einen Mann und seine Familie aus Europa, die sich in Amerika niederlassen – eine weitverzweigte und hochgebildete jüdische Familie, die Kulturschocks und Tragödien durchmacht und immer wieder über das Problem des Lebens nachdenkt.

Wie alle guten Schriftsteller bringt es Bellow fertig, Komödiantisches ebenso wie Tragisches – manchmal in derselben Szene – darzulegen. So beobachtet Mr. Sammler bei einer Busfahrt einen gutgekleideten Neger, der einem anderen Fahrgast in die Tasche greift. Der Schwarze bemerkt Sammlers Blick, er folgt ihm zu seinem Appartementhaus und betritt mit ihm das Foyer. Dort öffnet der Schwarze, der den kleinen Mr. Sammler weit überragt, seine Hose und hält ihm mit beiden Händen seine Genitalien entgegen: riesig, blaurot und abstoßend, als wolle er sagen: Hier liegt meine Macht – und er hatte recht damit.

Das ist New York: drohend, jeder gegen jeden. Nicht das Gesetz, sondern rohe Gewalt dominiert auf den Straßen; in dieser Stadt ist ein Alptraum Wirklichkeit geworden. Am Ende des Romans ist einem zumute, als habe man ein ganzes Menschendasein durchlebt, mit allen einfachen und komplexen Erfahrungen.

Bellow bietet dazu eine Fülle kleiner Einzelheiten aus der Familie. So schildert er an einer Stelle eine unbekümmerte dicke Tante, die sich in einen Sessel setzt und dabei ein Kätzchen ums Leben bringt – ein Vorfall, an den sich Jahrzehnte später jemand erinnert, der damals ein Kind war. Die Beschreibung der Gegensätze zwischen europäischen und amerikanischen Wertvorstellungen in »Mr. Sammler's Planet« ist kaum zu übertreffen. Zudem liest sich der Roman sehr gut, wie alle Bücher dieses Autors.

Noch ein anderes Buch von Bellow habe ich sehr gern. »Das Geschäft des Lebens« (engl. »Seize the Day«) ist ein kleiner Roman über einen Tag im Leben eines Vaters und seines Sohnes in einem Chicagoer Hotel. Der Roman gleicht einer exzellenten Kurzgeschichte; Seite für Seite schildert er die Ängste und die sinkenden Hoffnungen des Sohnes. Seine Ehe ist gescheitert, hektisch versucht er, sich an ein paar Ratschläge seines Vaters zu halten, der ihm bei dem Eheproblem und bei aktuellen Börsengeschäften zur Seite steht. Eine glückliche Geschichte ist es nicht, sie ist einfach menschlich und packend – ein hervorragender Bellow.

Seinen ersten Roman »Mann in der Schwebe« (engl.: »Dangling Man«), schrieb Saul Bellow, als er in den Zwanzigern war. Es geht da um einen jungen Mann, der in Amerika auf seine Einberufung wartet. Bellow ist in Kanada geboren, kam aber mit neun Jahren nach Chicago. Er diente eine Weile in der Handelsmarine.

Sein zweites Buch »Das Opfer« (engl.: »The Victim«), halte ich für fast so gut wie »Mr. Sammlers Planet«, obgleich sowohl das Buch wie das Thema vielleicht etwas anspruchsloser sind. Da wird ein Mann ohne sichtbaren Grund von seinem Nachbarn verdächtigt und drangsaliert; er ist ein paar Wochen allein im Haus, seine Frau ist verreist. Wie kommt ein Nachbar, den er nicht einmal kennt, dazu, ihn fälschlich zu bezichtigen, ihn völlig grundlos merkwürdiger Dinge zu verdächtigen? Und was kann der Held – das Opfer – dagegen tun? Wieder haben wir. hier eine Parabel über Bewußtheit und menschliche Beziehungen, so scheint es mir. Für Paranoia interessiert sich Saul Bellow besonders; sie kommt auch in seinem Roman »Herzog« (engl.: »Herzog«) zu Worte, und zwar recht lautstark, wenngleich mit einem gewissen ausgleichenden Humor.

Bellow ist mit zahlreichen amerikanischen und internationalen Ehrungen und Literaturpreisen ausgezeichnet worden. Er lebt heute in Chicago, wo er an der Universität das Komitee für Sozialverhalten (engl.: Committee for Social Thought«) leitet.

Ich möchte noch einmal auf meine Vorliebe für Bellow und die beiden anderen, Melville und Conrad, zurückkommen. Sie gehören nicht zu den Schriftstellern, denen es auf Witz, Popularität oder Zeitgeschmack ankommt (egal, welche Trends die

Ära von Melville und Conrad bestimmten), oder die mit billigen Mitteln zu glänzen versuchen. Solche »glänzenden« Schreiber gibt es heute mehr als genug, ich werde sie hier nicht nennen. Sie stehen zuweilen auch eine Zeitlang auf den Bestsellerlisten. Man könne, so heißt es oft, »ihre Bücher einfach nicht aus der Hand legen«, und das mag für manche Leser auch stimmen. Bei ihren Themen geht es meist um außereheliche Affären, um viel Sex, um den Zusammenbruch eines Menschen oder einer Familie und analog dann um den Zusammenbruch einer ganzen Gesellschaft. Die Einstellung des Autors dazu beschränkt sich auf ein achselzuckendes »Was soll's« oder »So ist das eben«. Das wird natürlich nicht offen ausgesprochen; moralische Feststellungen der Autoren werden seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in Romanen nicht mehr wortwörtlich wiedergegeben. Doch die sittliche Einstellung eines Autors – oder das Fehlen dieser Einstellung – wird von jedem Leser wahrgenommen.

Zwei meiner Favoriten – Conrad und Bellow – vertreten eine solche sittliche Haltung. Sie predigen nicht etwa, aber es ist ihnen wichtig – sehr wichtig sogar – , was in ihrer Umwelt vor sich geht. Conrad konfrontiert ganz bewußt seine europäischen Wertmaßstäbe mit Gesetzlosigkeit, mit heidnischen Völkern, und geht in spannenden und dramatischen Geschichten darauf ein. Bellow kennt seine großen Städte, er kennt auch die Dekadenz und/oder die Stärke der einzelnen Charaktere. Er hat mehr Humor als Conrad – das soll kein Vergleich sein, Conrad hat tatsächlich nicht viel Humor. Aber Bellow verleiht seiner Sorge um ethische Werte, wenn die Geschichte es verlangt, mit der gleichen Leidenschaft Ausdruck wie Conrad, und seine Situationen sind – eher als die von Conrad beschriebenen – auf unsere Zeit anwendbar.

Mut und Feigheit, das war für Conrad eine wichtige Frage – so wichtig wie für uns im täglichen Leben, etwa bei einem Unwetter auf See. In »Typhoon« gibt es ein paar Einzelheiten, die ich nie vergessen werde. Bevor der Taifun losbricht, hängt die Sonne wie ein verschwommener gelber Klecks am Himmel, und kein Lüftchen regt sich. Weiter: Die Schlacht zwischen Schiff und Taifun ist entbrannt. In seiner stampfenden dunklen Kabine tastet der Kapitän nach der Streichholzschachtel, die er immer in einer kleinen Mulde an der Ecke der Anrichte aufbewahrt, und dort findet er sie auch jetzt. Diese Szene ist für mich ein Symbol für die Ordnung der Welt (der Welt des Kapitäns), die manche von uns – gleich dem Kapitän – aufrechterhalten möchten, während andere sie zerstören oder sie schon für zerstört halten.

Ich habe hier nicht von Melville gesprochen, weil durch seine Reisen nach Polynesien und die danach entstandenen Bücher anscheinend die Bindungen an die westlichen Werte, von denen ich sprach, verlorengingen. Seltsam – Melville mag selbst zuweilen gelitten haben unter den westlichen Werten: seine Frau soll recht prüde gewesen sein, zumindest war seine neuenglische Umgebung prüde und streng. Das vertrug sich schlecht mit der heidnischen Freizügig keit – vermutlich auch mit der sexuellen Freiheit – , die Melville in seinen Seemannstagen so gut gekannt hatte.

»Moby Dick« schrieb Melville erstaunlich schnell in wenigen Wochen. Während er arbeitete, schob ihm seine Frau oder ein Diener ein Tablett mit dem Mittagessen durch die Tür. Das Buch war kein rauschender Erfolg. »Moby Dick« ist ein unbeständiges Buch. Es beginnt wie ein Roman mit dem berühmten ersten Satz »Nenne mich Ismael«. Ismael ist der Erzähler, der junge Fahrende, der auf der »Pequod« anheuert, einem Walfänger auf Dreijahrestour. Ahab, der Kapitän, ein alter Mann mit einer Beinprothese (aus Elfenbein), ist besessen von dem Verlangen, Moby Dick, den weißen Wal, zu fangen und zu töten. Daß der Wal weiß ist, hat – zumindest für mich – eine seltsame Bedeutung, weil ich Weiß immer mit Unschuld und nicht mit Bosheit assoziiere. Ahab jedoch jagt Moby Dick, als sei der Wal das personifizierte Böse, weil er bei früheren Begegnungen seinen Kampfgeist bewiesen hat – und weil er anscheinend unsterblich ist.

Es kann sein, daß der Leser auf halber Strecke aufgibt, wo nämlich Melville beschließt, sich auf fast hundert Seiten über Wale, Walgeschichte, Namen und Walfisch arten zu verbreiten. Diese Seiten kann man einfach überschlagen und eventuell später nachlesen, um erstmal die spannende Geschichte zu Ende zu lesen. Action ist reichlich vorhanden. Ismael wird durch ein Wunder – einen schwimmenden Sarg – gerettet, während Ahab und der Wal... doch am besten liest man das Buch selbst. Ich habe es mindestens dreimal gelesen, zum erstenmal mit vierzehn. Vielleicht haben mich Melvilles abstruse Gedankengänge (Rettung vor dem Ertrinken durch einen schwimmenden Sarg!) beim Aufbau der Plots meiner eigenen Bücher beeinflußt.

In meiner Encyclopaedia Britannica von 1911 fand ich neben lobenden Bemerkungen über »Typee: A Peep at Polynesian Life« und »Omoo, A Narrative of Adventures in the South Seas« den folgenden Absatz: »Doch diesen Abenteuergeschichten folgten andere Erzählungen, die so schwülstig, exzentrisch und eigenwillig, und dazu so unschicklich geschrieben sind, daß sie wie das Werk eines anderen Autors anmuten. Melville war das Produkt einer amerikanischen Literaturepoche, die bei Büchern unter dem Niveau von Irving, Poe und Hawthorne einen sehr bescheidenen Maßstab anlegte.«

Das stimmt, und doch gelang Herman Melville zuweilen der Aufstieg zu großen »Höhen« der Dichtkunst. Selbst seine Kritiker billigten ihm Originalität und Phantasie zu. Auf seine Art hat er immer wieder nach dem Sinn des Lebens gesucht, er suchte sogar nach einem Grund seiner Suche, der nicht in der angeborenen Rastlosigkeit lag. Am ehesten vermag es »Moby Dick«, dem Leser (und sicher auch Melville selbst) eine Antwort auf diese Fragen zu geben.

So wie mir in der Musik Beat eher liegt als Jazz, so ist mir auch in Büchern die Form lieber als das Chaos. Ich bin wohl hoffnungslos altmodisch und kann dazu nur sagen, daß ich in jüngeren Jahren noch engstirniger war.

Übersetzung: Anne Uhde

Von Patricia Highsmith erschien zuletzt:

»Nixen auf dem Golfplatz«, Diogenes 1987, DM 9,80

Literatur-Konkret 1987, S. 74

Barbara Honigmann

Auch »mein« Proust ist zweigeteilt

Nach der Lektüre der »Suche nach der verlorenen Zeit« verspürt der Proust-Verehrer starke Entzugserscheinungen.

ÜBER den Lieblingsdichter schreiben? Welchen denn wählen, und da man ihn liebt, was kann man noch über ihn sagen? Sein Bild malen als Zeichen der Verehrung, scheint mir natürlicher. Ihn in diesem Bildnis immer wieder ansehen, wie die anderen Menschen, die man liebt, allein in ihrem Anblick; ihn, den Dichter also diesem Kreis von geliebten Menschen hinzufügen.

Es gibt so viele Dichter, die ich liebe, verehre, bewundere, aber nur einen habe ich gemalt.

Es scheint mir lächerlich, etwas über Proust noch zu schreiben, da die Kommentare und Bemerkungen schon unzählig sind. Jedoch – alle diese umrankenden Schriften sind sehr wichtig für den Proust-Verehrer, weil sie ihm neue Nahrung für seine Leidenschaft bringen, die er dringend braucht, da er nach dem Ende der Lektüre der »Recherche du temps perdu« sehr verlassen ist und sehr starke Entzugserscheinungen verspürt. Er kann den Proust-Spiegel nur durch unmäßiges Verschlingen von Sekundärliteratur heben, und langsam erst findet die Sucht dann Nachlaß.

Mein »Verhältnis« mit Proust ist aus dieser akuten, dramatischen Phase schon heraus, weil die Lektüre mehr als zehn Jahre zurückliegt. Es ist also eine Liebe aus der Vergangenheit, eine Erinnerung an eine große Liebe, die gleichwohl noch immer da ist und zu meinem Leben gehört und eigentlich auch nie durch eine andere ersetzt worden ist (wie wäre das auch möglich). Nur eben diese Zeit der ersten Begegnung mit ihrer Aufregung und verschlingenden Leidenschaft, mit diesem An-nichts-anderes-Denken und Von-nichts-anderem-sprechen-Können ist jetzt eine Erinnerung, aber ich weiß, daß es wirklich so war. Die Leidenschaft – das ist es wohl, was diese Lektüre von allen anderen unterschieden hat: Es war keine Erfahrung des Lesens, es war eine Erfahrung des Lebens, eine Gegenwart. Das Gegenwärtige scheint mir überhaupt das am meisten Zutreffende auf diese »Recherche« zu sein, da man sich wirklich von Swanns Welt und der Welt der Guermantes und all den Personen, die sie bevölkern, gestreift fühlt, da sie tatsächlich die Dimension der Zeit angenommen haben (wenn sie auch wie Monstren würden).

Zu den Erinnerungen an diese Gegenwart gesellen sich nun (ganz proustisch) die Erinnerungen an die Tage, Wochen, Epochen des Lesens hinzu. Alle Bände dieses Werkes sind ja lang genug, daß es selber wieder einen neuen Körper in der Zeit gewinnt.

Am Anfang war es Herbst, fast noch Sommer, als ich Monsieur Swann kennenlernte, »Im Schatten junger Mädchenblüte« wurde es abends langsam immer früher dunkel, und dann war es schon Winter in der »Welt der Guermantes«. Ein großer Teil dieser Welt liegt für immer in der Erinnerung an einen Winterurlaub, an die langen Spaziergänge in der Kälte und an den Schnee draußen und an die feuchten Sachen und die verqualmten Räume drinnen und an ein funzliges unzureichendes Licht, so daß man das Buch direkt unter die Lampe halten mußte.

Den kleinen Roman von Krankheit und Tod der Großmutter hat meine Erinnerung in einem vollen Zug-aufbewahrt, irgendwo zwischen Ilmenau und Berlin, meine Mutter sitzt mir gegenüber, und sie fragt mich, weil ich mir so oft die Nase schneuze, laut, wie es sonst gar nicht ihre Art ist: Hast du denn Schnupfen? Und ich bin verletzt über ihre Ahnungslosigkeit und antworte: nein, ich habe keinen Schnupfen, ich heule, und fange richtig laut an zu heulen. Und die anderen Leute im Abteil sehen mich gerührt an, weil ich tatsächlich in Tränen ausgebrochen war über dem Buch, und sie fragen mich, was es

sei.

Dann wurde es Frühling über »Sodom und Gomorra«, und mein Fenster stand länger und länger offen, und ich hörte den Lärm, der vom Hof kommt, die Autos, die Kinder, die Frauen, die sich unterhalten von Fenster zu Fenster, und alle diese Geräusche sind nun mithineingetreten in die Welt von Sodom und Gomorra. Später dann die großen Ferien, und Albertine ist gefangen, das Buch liegt im Gras, und es ist noch immer Sand von diesem Ferienort zwischen den Seiten.

Und dann – alle diese Szenen spielen ja in der DDR – erschienen keine Bände von Proust mehr. Fast ein ganzes Jahr ging dahin ohne Fortsetzung, und ich konnte in dieser Zeit keine andere Lektüre für mich finden, als ob es in der ganzen Welt nun kein anderes Buch mehr gäbe. Alle meine Freunde hatten mit mir dieses Werk gelesen, es war ja in der DDR zum ersten Mal erschienen, und nun waren wir gefangen mit Albertine und Baron de Charlus und Saint Loup und Madame Verdurin in der abgebrochenen Folge.

Einzig mein Vater hatte das Buch schon ganz gelesen und konnte von Erinnerungen an seine erste Lektüre berichten. Das war während des Krieges in England, und er las die englische Übersetzung, die gerade erschienen war, und wenn er mit meiner Mutter während des Bombenalarms in den Keller ging, fand sich dort immer eine ganze Proust-Clique ein, die der Bombenalarm sozusagen mitten auf dem Weg entweder nach Méséglise oder nach Guermantes getroffen hatte. Dann saßen

sie da unten und diskutierten über Proust, bis der Bombenalarm vorbei war. Es soll ein junger Mann dabeigewesen sein, der hätte mit meiner Mutter immer intensiver über Proust gesprochen, als ob er beinahe die Bombennacht herbeiwünschte. Darüber wurde mein Vater sehr wütend, und er verzichtete darauf, überhaupt noch in den Keller zu gehen, und blieb seitdem eifersüchtig und gekränkt während der Bombardierung oben im ungeschützten Zimmer. So erzählte mein Vater.

»Die Entflohene« und »Die wiedergefundene Zeit« erschienen schließlich ein ganzes Jahr später. Ich hatte aber nicht so lange warten wollen, und nach ein paar Monaten borgte und besorgte ich mir über viele Umwege eine West-Ausgabe, die ich dann später wieder hergeben mußte. Als endlich die fehlenden Bände erschienen, hatte ich sie schon gelesen und stellte die beiden Bücher ungebraucht ins Regal neben die anderen. Sie tragen nun keine Spuren des Lesens, haben keinen Sand und keine Krümel zwischen den Seiten, keine Flecken und keinen zerrissenen Umschlag, das macht, daß sie mir eigentlich fremd erscheinen, als ob ich sie gar nicht gelesen hätte. Jedenfalls ist es so gekommen, daß nun »mein« Proust auch zweigeteilt ist in Ost und in West, wie das Land, in dem ich lebte.

Von Barbara Honigmann erschien zuletzt:

»Roman von einem Kinde«, Luchterhand l986, DM 22,

Literatur-Konkret 1987, S. 76

Caroline Fetscher

Morgens McDonalds, abends M.A.S.H.

Bobbie Ann Masons Vietnam-Roman spielt im Provinzstaat Kentucky. Diese Bewältigungsarbeit, in den USA ein Bestseller, vermittelt eine Ahnung davon, wie illusionslos die nächste Generation den Mythos Amerika sieht.

DAS ist eine gute Erinnerung. Die einzig wahre. Dieser wunderschöne Vogel, ganz mit sich beschäftigt, während sich all die verrückten Dinge um ihn herum abspielen. Ganze Schwärme zogen vorbei. Sie legen ihren langen Hals zurück, wenn sie fliegen.« Emmet ließ die Bierdose zwischen den Handflächen rollen, und das Aluminium knackte. Er sagte: »Einmal schlug eine Granate dicht bei den Bäumen ein, und diese Vögel flogen auf wie Rebhühner, in alle Richtungen. Wir dachten, es würde von unten nach oben schneien, anstatt von oben nach unten.«

Emmet ist ein Vietnam-Veteran, der seit Jahren im Haus seiner Schwester in einer Kleinstadt in West-Kentucky herumhängt. Er spielt PAC-Man und Space-Invaders, repariert gelegentlich kaputte Toaster und beobachtet am liebsten Vögel. Von seinem Vietnam-Trauma spricht er nicht. Er wartet darauf, den Silberreiher wiederzusehen, der dort in den Reisfeldern watete. Emmet wartet auf eine Vision, die ihn mit damals versöhnen soll. Er hat einen mürrischen Haß auf die Regierung, aber er unternimmt nichts. Morgens hockt er mit anderen Veteranen im McDonalds, abends mit seiner Nichte Sam biertrinkend vor der Glotze.

Für Sam (Samantha), aus deren Sicht Bobbie Ann Masons erster Roman »Geboren in Amerika« erzählt ist, wird Emmet zu einem der Schlüssel zu dem, was sie sucht. Sams Vater ist ein Phantom. Er fiel 1966 in Vietnam, ehe sie zur Welt kam. Aufgewachsen ist sie mit einem Studioportrait von Dwayne Hughes: *»Sein Gesicht war rosa getönt, wie es Leichenbestatter bei einem Toten machen.«* Sam, 1984 zwischen Schule und Job oder College, lebt allein mit Emmet, seit ihre Mutter mit einem IBM-Angestellten das Haus verlassen hat. Auf der Suche nach sich, nach ihrer Geschichte, begegnet Sam (als *»Tochter von Uncle Sam«)* dem jahrelang akzeptierten Bild des Vaters als einem kolorierten, retuschierten, hinter dem sie anfängt, das lebendige aufzuspüren.

Auf den unspektakulärsten Terrains – Kleinstadt, Haushalt, Supermarkt, Farm – berührt Masons Roman die wunde Stelle im Selbstbewußtsein der USA, ohne stürmische Platoon-Bilder, ohne Hollywoodspannung und Drama. Dramatisch ist dafür das Netz der subtilen Erzählung selbst, die leise, banale Gesten oder Dialogfetzen plötzlich aufleuchten und über sich hinausweisen läßt. Der verlegene Griff nach der Pepsidose im Eisschrank, das nervöse An- und Ausdrehen von Radio und Fernseher, die strategischen, kleinen Themenwechsel geschehen auf eigenartig knappe Weise im exakt richtigen Moment. Getroffen ist der Moment, in dem Emmet sein erratischer Kopfschmerz durchzuckt, wie all die Augenblicke, in denen Sam Angst hat, seine Pickel könnten Chlorakne sein und zum Agent-Orange-Syndrom gehören.

In viele Szenen spielen Fernsehfiguren aus Serien, Musikvideos und Werbespots herein, die als ein sämtlichen US-Bürgern gemeines Set von Angehörigen in die Zimmer flimmern, in Gedanken und Dialogen präsent sind. M.A.S.H., eine komödiante Serie über ein mobiles Armeehospital im Koreakrieg, ist Sams und Emmets Lieblingsshow. Enorm populär war sie (gedreht nach dem Altmann-Film mit demselbem Titel) eine präsentierfähige Variation auf das Tabu-Thema Vietnam, und wurde nach Ende des Vietnamkriegs mit endlosen Wiederholungen bis 1984 gesendet – amerikanische Bewältigungsarbeit auf Fast-Food-Level und mit Langzeiteffekt. Colonel Blake, Radar, Hawkeye, Dr. Sidney Freedman, Figuren, die bei uns, anders als Sue Ellen Ewing oder Alexis Carrington keine Gesichter haben, sind in den USA so eingemeindet, daß das Smithsonian Institute eine Ausstellung mit Requisiten aus der Serie organisierte, zu der tausende von Zuschauern pilgerten.

Beim Sehen von M.A.S.H. lockern sich für Emmet die Grenzen zwischen ihm und dem Geschehen, zwischen früher und heute. Sam erlebt das mit. *»In ihrem Kopf rasten die Gedanken, Gedanken über Emmet. Er hatte seit Jahren nicht soviel über Vietnam gesprochen. M.A.S.H.* bringt *es aus ihm heraus, dachte sie.«* Emmet verpaßt keine Folge, er zieht einen mit Pfauen und Elefanten bedruckten Indienrock an, *»weil Klinger in MA.S.H. Kleider tragt«,* und Sam hofft, er werde mehr über Vietnam sprechen, weil es ihm guttäte: *»So wie Dr. Sidney Ereedman in M.A.S.H. seine Patienten dazu brachte, ihre Ängste auszusprechen. Aber sie wußte genau, daß Leute im Fernsehen immer Worte fanden, um ihre Gefühle auszudrücken... Im Fernsehen hatten sie Drehbuchautoren.«*

Also treffen sich Emmets Vet-Kumpels täglich zum Schwadronieren im McDonalds, ohne kathartisches Skript. Pete, für den Vietnam die größte Zeit war, hatte sich eine Landkarte der Gegend von Jackson Purchase Westkentucky auf die Brust tätowieren lassen, ehe er in den Kampf zog. *»Das ist meine Straße hier«* zeigt er Sam, *»und das kleine rote Ding, das wie ein Marienkäfer aussiebt, ist mein alter Corvette. Meine Frau hat ihn verkauft, als ich weg war. Er war jetzt ein Klassiker.«*

Auf Sams direkte Fragen will keiner antworten. In der Feldpost ihres Vaters findet sich vor allem Kentuckyheimweh, im Stil eines aus dem Sommercamp schreibenden Pfadfinders, und unbeholfene Liebeserklärungen. Der »*heldenhaft Gefallene«* scheint ein schlichter Farmerjunge, ein Niemand gewesen zu sein; ein »*guter Junge«,* beteuert die Großmutter,

der weder trank noch rauchte. schließlich rückt die Granny Dwaynes kleines Tagebuch heraus, das die Armee zusammen mit der Leiche geschickt hatte. Sam liest: *»10. August. Verrückter Gedanke. Ein Baby. Mein eigenes Fleisch und Blut. Zu müde zum Schreiben... 12. August Füße sehen aus, wie gekochtes Huhn. Wir sind fast da. 14. August. Große Überraschung. Stand einem V.C gegenüber und hab gewonnen. Leichter, als ich dachte. Aber da war keine Zeit, nachzudenken. Es war so einfach. Endlich «* Sie liest über wunde Rücken, Moskitostiche, Ausschlag, Durchfall, Märsche im Sumpfgras, wie die Zähne ermordeter Gegner als Glücksbringer benutzt werden, und wie die Angst der Soldaten wächst.

Aus dem »guten Jungen« wird ein dummer Junge, ein kindlich-zynischer Killer, ein unfertiger Mensch, Kanonenfutter. Sam weiß mehr, als sie wissen wollte und mehr, als Hopewell und Dwayne Hughes Verwandte sich je zugemutet haben – sie ist die erste, die Dwaynes Aufzeichnungen liest. Tagelang bildet sie sich ein, selbst Vietnam-Flashbacks zu haben, beginnt Emmet zu hassen, und provoziert ihn schließlich zu seinem ersten, lösenden Weinen.

Der Schlußteil ist eine Art separate Kurzgeschichte. Sam fährt mit Emmet und Dwaynes Mutter zum Vietnam-Memorial in Washington, wo sie alle noch nie waren. 48 000 Namen von Gefallenen sind dort in einen schwarzen Monolithen eingraviert. Die alte Mrs. Hughes, übergewichtig und schwer beweglich, steigt auf eine Trittleiter, um den Namen ihres Sohnes mit der Hand berühren zu können. Gerade das Schwerfällige und Langgezogene dieser Szene, in der sich die US-Amerikanerin um eine Berührung mit der Geschichte bemüht, und den Beginn einer Bereitschaft zur Trauer zeigt, ist dabei das Bewegende. Trotzdem ist dann Sam die, die auf das »Smile!« der fotografierenden Großmutter nicht reagieren kann, und gibt vielleicht den Hinweis, daß ihre Generation die erste ist, die illusionsloser mit dem Mythos Amerika wird umgehen müssen.

»The biggies in your lifetime were the moon landing, the assassinations, Vietnam and Watergate.« So hatte Sams Geschichtslehrer den Schülern ihren historischen Ort zugewiesen. Unübersetzbar amerikanisch. »The biggies« übersetzt als »die großen Dinge zu euren Lebzeiten« löscht gerade den leichtfertigen und treffenden Ton aus, auf den es bei Mason so ankommt. Darum entsteht im deutschen Text, wo ein »space cadet« »Pappnase« heißt, »you are weird« als »du bist irre« verstanden wird, und das oft in einer einzigen Silbe hervorgesprudelte »let me tell you« sich holprig und unüblich in »laß mich dir sagen« verwandelt, eine dem Original nicht mehr ähnliche Stimmung. Das ist schade. Masons stilistische Arbeit gleicht nämlich in ihrer Akribie der Dialektversiertheit von Mark Twain – weshalb vielleicht die amerikanische Kritik in Samantha Hughes einen »weiblichen Huckleberry Finn« sehen will.

Wer von dem National Bestseller »In Country« mehr Nähe zu den USA und zu Masons Können will, sollte sich das 1985 bei Harper and Row erschienene Original besorgen. Mason, aufgewachsen auf einer Farm in Kentucky, ist eben keine Schreiberin leicht exportierbarer sogenannter »Yuppiebacks«, die aus der Szene der Metropolen an West- und Ostküste vom wirbeligen Treiben der Künstler, Galeristen, Art-Direktoren oder Modephotographen berichten. Ohne in das von der New York Times so getaufte beliebte Genre »hipnovels-by-brightkids« zu gehören, und meilenweit entfernt davon, geschmäcklerische Provinzliteratur zu sein, ist »In Country« *das* Amerika-Buch, das man lesen sollte.

Bobbie Ann Mason

»Geboren in Amerika«, Roman, S Fischer 1987, DM 34,

»Shiloh und andere Geschichten« (engl Titel: »Shiloh and other stories«, Harper and Row), S. Fischer 1984, DM 30,

Literatur-Konkret 1987, S. 78

Christel Ehlert-Weber

Männer und Frauen

Eine englische Landadelsfamilie kompensiert ihre chronisch ereignisfreien Tage durch ganz, ganz viel Reden. Ivy Compton-Burnetts konstruierte Endlos-Dialoge sind wirklicher als die Wirklichkeit.

WIR haben eine Menge herrlicher Gaben in der Familie«, sagte Gregory salbungsvoll. »Dichtung und Wissenschaft und Griseldas Aussehen und Vaters gute Haltung zu Pferde. Ich hoffe, darauf hinlänglich stolz zu sein. Es ist alles so fabelhaft.« Darin, oder ganz besonders darin irrt Gregory Haslam sich gewaltig. Nichts nämlich ist fabelhaft. Vielmehr, es ist eigentlich überhaupt nichts da, und schon gar nicht etwas, das obendrein auch noch hätte fabelhaft sein können. Statt dessen braut sich am Lebenshorizont der Familie Haslam eine arge Geschichte zusammen.

In ihrem Roman »Männer und Frauen« (Originaltitel »Men and Wives«!) hat sich die englische Schriftstellerin Ivy Compton-Burnett (188s1969) auf exzentrische Weise mit eben deren Schilderung befaßt und damit der Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit unter Einsatz radikaler Stilmittel auf den Zahn gefühlt. Der Grundriß dieser bizarren Studie von Realität und menschlichen Abgründen verläuft etwa so: Im Kern des spätviktorianischen Familienmelodrams finden wir Vater, Mutter und Kind, die in einer Art 'Konkurrenz des Leidens' ein heftiges Sträußchen miteinander auszutragen haben.

Sir Godfrey, nicht nur verbindlich und lässig in seiner Haltung, mit freundlichen Augen, leicht angelsächsischen Zügen und der Eigenart, sein Alter mit *»drei Jahre und zehn Monate unter sechzig«* anzugeben, ist obendrein ein launiger, alles und jeden strangulierender Familientyrann und vor allem, oder vielleicht gerade deshalb, Gatte von Lady Haslam. Diese nun, nervlich früh überanstrengt, dunkle Haare, dunkle Erbmasse, leidet unter Schlaflosigkeit, mangelnder Beachtung, ihrem Mann und schlichtweg jeglichem, was sich entfernt anbietet.

Dazu gehört natürlich auch das hoffnungslose Quartett ihrer erwachsenen Kinder: die hübsche und gute Tochter, der Sohn und nichtschreibende Dichter, der Sohn und gewohnheitsmäßige Zuspätkommer, der Sohn und Jüngste, dessen Drang zur Aktivität sich im Teestunden-Umgang mit älteren Damen erledigt. Und weil ohne den folgenden gewiß das Salz in der Suppe fehlen würde, gibt es in dieser so attraktiven wie brisanten Zentralbesetzung auch noch Buttermere, den Butler, dessen Gesichtszüge um die Mitte angeordnet sind. Er wird ebensowenig müde, an den Türen zu lauschen, wie seiner Herrschaft Paroli zu bieten; und das, ohne auch nur jemals für einen Moment den Anschein zu schwächen, er könne deren äußere und innere Attitüden nicht mühelos überbieten.

Im spärlichen Umfeld dieser Startruppe tummelt sich noch eine gute Handvoll Statisten: der Anwalt, der Hausarzt, der Pfarrer, die Kleinadelsnachbarsfamilie, das leichtfertige Frauenzimmer sowie ein paar ältere häkelnde Damen.

Irgendwo zwischen Northumberland und Sussex und von der Last eines beschäftigungslosen Daseins völlig entkräftet, schleppt sich diese englische Landadelsfamilie durch die Endlosigkeit chronisch ereignisfreier Tage. Schwer gekennzeichnet von dem quälenden Imperativ, die Leere zu füllen, die sich unerbittlich um sie herum auftut und droht, auch noch das allerletzte Quäntchen Realität zu verschlingen, sie allesamt dem endgültigen Nichtsein zu überliefern, wird Stein und Bein gelitten. Vom mißlungenen Selbstmord bis zum gelungenen Muttermord wird heftiges Geschehen bemüht. Vor allem aber: es wird ganz, ganz viel geredet.

Und damit wären wir eigentlich schon am springenden Punkt dieses eigenwilligen literarischen Unternehmens. Der wirklichsten Wirklichkeit beharrlich auf den Fersen, breitet Ivy Compton-Burnett das Schicksal der Haslams in Form einer so kuriosen wie monströsen Dialoglandschaft vor dem Leser aus. Angesiedelt in einer Sphäre der Paradoxie, sind ihre Romanmenschen mehr als mit allem anderen mit der Macht der Rede ausgestattet, wobei Sprichworte, Zitate und aphoristische Redensarten als deren wichtigste Mitgift hemmungslosen Einsatz finden.

Da fliegt einem schon der Kopf, wenn das schier unerschöpfliche Füllhorn an Lebensweisheiten sich nicht nur gnadenlos und Schlag auf Schlag in den leeren Raum ergießt, sondern wenn es den Leser auch noch mit der schockierenden Erkenntnis konfrontiert, daß – gemessen an heutiger smalltalk-Technik, die sich gerade noch auf ein karges Repertoire von Produktbezeichnungen und Nachrichtenschlagworten berufen kann – jene Form der Konversation einem wie Kunst vorkommen will.

Bevorzugter Ort des Aufenthalts, Nichtgeschehens und Redens ist der dining-room. Bei den Speisen kommt man zusammen, ergeht sich, da nicht das Geringste sich ereignet und vom Interesse am Konstituieren und Abhandeln eines Themas nicht entfernt die Rede sein kann, in der konservativen Zelebration der reinen Form. »... *ein paar treffende Wörter, ein paar durch langen Gebrauch sanktionierte Ausdrücke – das fügt sich ohne weiteres zu einem kultivierten Ganzen!... Etwa auf diesem Niveau sollte sich die menschliche Rede bewegen«*

Gesprächsinhalt sind mit absoluter Priorität die Befindlichkeiten der Personen, welche in verschiedensten Variationen thematisiert werden, letztlich jedoch zielstrebig auf jene 'Konkurrenz des Leidens' hinauslaufen:

»Es liegt mir nicht, von mir aus viel zu geben. Das würde mich total erschöpfen.«

«Ich habe kaum noch die Kraft, Ihnen zu danken. Ich bin regelrecht am Ende.«

»Sie müssen auch an mich denken, meine Grisel. Ich vertrage nicht allzu viel.«

Während die Kulisse von überwältigender Spartanität sich in einem Schlechthin-dining-room, ein paar halbdunklen Treppenstufen zu einem irgendwo-Zimmer in einem irgendwie-Haus erschöpft, während der Stoff der Erzählung auf ein absolutes Minimum an Handlungselementen zu einer Art 'reductio ad absurdum' komprimiert ist, läßt die Autorin ihrer Lust an Wortspielen, Verballhornungen und sprachlichem Hintersinn in umso maßloserer Üppigkeit freien Lauf. Dabei ist sie nicht selten darauf bedacht, die Sprachlogik bis zum Äußersten zu versuchen, selbst wenn infolgedessen auch mal der Sinn auf der Strecke bleibt, das Wort als 'nur Wort und nichts mehr dahinter' in den Fängen völliger Abstraktion endet.

Auf schönstem Wege dahin zum Beispiel:

»*Und was wird mit Lady Haslams Idee« sagte Agatha.*

»Auch die besten von uns machen Fehler«, sagte Kate mit einem vertraulichen Seitenblick auf Rachel.

»Indem wir sie aufgeben, beweisen wir, daß Lady Haslam eine der besten ist«, sagte Rachel. »Denn wenn wir daran festhielten, hätte sie ja keinen Fehler gemacht.«

Dem Kalkül um das Erreichen äußerster Wahrheit entspringt der konstruierte Endlos-Dialog, wie ihn Ivy Compton-Burnett als Stilmittel riskiert und zu ihrem Markenzeichen gemacht hat. Er durchlöchert die aus der Romantradition gewöhnte Abgeschlossenheit des zu Erzählenden. Das Präsens der wörtlichen Rede verdrängt die Vergangenheitstempi des Erzählens, zersetzt das Panorama gesellschaftlicher und historischer Ereignisse zugunsten einer Provokation des 'hier und jetzt', der Beschwörung einer hyperrealen Gegenwart. Und je weniger die Dialogkonstrukte mit einer erzählten Welt verwoben sind, desto zwingender ermöglichen sie die Entlarvung ihres eigenen Scheins. So betrachtet läßt sich mit diesem Stilmittel eine wirklichere Situation der Lebenswelt erzeugen, eine größere Nähe zur menschlichen Realität, als es der erzählende Gestus vermöchte.

Die Isolierung der Menschen von ihrer Umwelt, wie sie in diesem Buch kompromißlos inszeniert wird, das Fehlen der notwendigen Bestandteile eines einheitlichen Bedeutungskontextes, gibt den Gesprächsfolgen zwar den Anschein des Vagen, Beziehungslosen, läßt die Konfigurationen der Wortwechsel im leeren Raum verschweben, jedoch sind sie deswegen keineswegs unwahr oder irreal. Vielmehr gewinnt das Wirkliche und das Mögliche des Menschen in solchen semantischen Interferenzen für kurze Momente Gestalt, wird das Unabsehbare zur Realität.

Wenn es dann gegen Schluß des Buches und in Ergänzung zum Eingangszitat dieses Beitrags heißt: »J*a, ein Leben nur für einen selbst ist köstlich... für andere von Nutzen sein ist furchtbar«,* Ihr Interesse aber immer noch nicht unbedingt auf die Ergründung solch menschlicher Untiefen zielt, könnte dann nicht schon allein die Aussicht, herausbekommen zu können, ob es außerhalb eines verbalen Foxtrotts noch irgendetwas gibt, das wirklicher als die Wirklichkeit ist, zur Lektüre dieses Buches verpflichten?

Ivy Compton-Burnett:

»Männer und Frauen«, Klett-Cotta 1987, DM 34,

Literatur-Konkret 1987, S. 80

Brigitte Kronauer

Mehrere Männer bzw. Al Capone

Ror Wolf wurde u.a. mit Beckett, Weiss, Kafka und Getrude Stein in Verbindung gebracht. Seine Texte sind makellos unakademisch, ohne versteckte Philosophie, ohne gelehrtes Augenzwinkern.

EIN Mann nahm ein Lama, schnitt ein Loch in den Hals und entfernte durch dieses Loch alles, was sich im Inneren des Lamas befand, also nicht bloß die Eingeweide, sondern auch das Fleisch und die Knochen, so daß am Ende nichts übrigblieb als das ausgehöhlte Fell. Hier und da, wenn gerade kein Lama zur Hand war, mußte etwas anderes seine Stelle vertreten.« Das ist die Geschichte des ersten Mannes. Man weiß nicht, ob er die Rolle »Ein Mann« noch öfter in den folgenden Texten spielt, jedenfalls wird behauptet, daß dies eine, seine Geschichte ist. Basta!

Es wird damit zugleich, am Anfang der Sammlung, die Methode des Geschichtenerzählers offengelegt, der, manchmal noch kürzer, gelegentlich ein wenig länger, seine Leser mit der Erwähnung all dessen verwöhnt, was eine richtige Geschichte ausmacht: Exzentrische Expeditionen und sensationell Experimente, Lebensläufe berühmter Menschen, Verbrechen, Unglücksfälle. Ganz nach dem Geschmack einer imaginären guten alten Zeit ist auch die Ausstaffierung der Helden. Mit Zylindern, Zigarren, Spazierstöcken, Luftschiffen, mit Frauen, die immer *«Damen«* sind, will man *»sein Gluck machen«* auf Dampfern und in Gebirgen, assistiert von dramatischen Wetterverhältnissen, wobei dem oft direkt angesprochenen Publikum altertümlich unterstellt wird: »*Alles, was wir erwarten, ist jetzt ein Schuß, ein Stoß oder Sturz. Das ist wirklich nicht viel verlangt.«*

Ror Wolf also, der sich hier so gründlich ausweist als Kenner von nostalgischen Liebhabern eines vergangenen Geschichtencharmes, ist selbst der Mann, der das Lama aushöhlt. Wie ein dekoratives Baugerüst um ein fehlendes Haus stehen die spannungssteigernden Apparaturen und Floskeln zum Fabrizieren ungeheuerlicher Vorfälle und spektakulärer Biografien um die eigentliche, angekündigte, aber gewissenhaft entfernte Handlung herum. Es sind nur noch die schillernden Hautschuppen eines Vakuums übriggeblieben, das ausgestellte Ritual, die Reste der schönen Zeremonien früherer Abenteuerinszenierungen, einstmals geschaffen zum Dirigieren, zur Dehnung und Kontraktion der Wirklichkeit, damit sie sich zum kugelrunden Ereignis zwecks unterhaltsamer Erschütterung ballte.

Die Geschichten, die bei diesem Verfahren herauskommen, sind natürlich alles andere als pausbäckig. Schrill hebt sich der Aufwand, ein Zubehör vielversprechender Anfänge, düsterer Anspielungen als episches Gehabe von jenem Hohlraum, der Nichtigkeit zufälliger Kleinigkeiten, ab. Die Erlebnisse spannen sich kurz auf und sinken schnell in sich zusammen. Man vergißt, vertauscht, verläuft sich und verschwindet. Mittendrin verschleicht sich die Hauptfigur, und schon ist Schluß, und man hat sich damit abzufinden, daß es sich um eine Geschichte handelt, deren plötzlicher Abbruch auf den breitbeinigen Beginn verändernd zurückwirkt.

Der Erzähler selbst scheint sein Täuschungsmanöver nicht zu bemerken. Ihm ist das Hinfallen einer Münze genauso heilig wie ein Mord, und der Hinweis eines bedrohlichen »später« im allerletzten Satz verpflichtet ihn keinesfalls, das Kommende noch auszumalen, denn: *»Die Komposition tritt an die Stelle der durchgehenden Handlung, und darum ist jeder Satz so wichtig wie der andere«,* und die Form »*gibt das Zeichen zum* A*nfang und sie bestimmt, wo Schluß* ist« (Ror Wolf: »Meine Voraussetzungen« in »über Ror Wolf«, Frankfurt, t972), das heißt: die ausdrücklich ins Gedächtnis gerufenen ehemaligen Geschichtenhierarchien von Anfang, Höhepunkt, Schluß werden kaltblütig unterlaufen, und das Wunder geschieht tatsächlich. Aus dieser, im scheinbar unschuldigen Widerstand neu gewonnenen Form ergibt sich jedesmal ein nicht vorauszusehendes, geradezu kreatürliches Abenteuer, permanenter Umschwung, Anspannung von Satz zu Satz!

Ein Teil der Texte stammt aus der bereits 1976 erschienenen Sammlung »Die Gefährlichkeit der großen Ebene«, der weitaus längste Text »Auf und davon« wurde 1978 in den »Akzenten« veröffentlicht. Trotzdem scheint mir jetzt, im Zusammenhang mit den hinzugekommenen Arbeiten und vor allem im Kontext einer anderen Zeit- und folglich auch Literaturströmung, ein schärferes Licht auf Ror Wolfs Werke zu fallen. Die jahrelang vergriffene Prosa Ror Wolfs ist vom Luchterhand Verlag für diesen Herbst und das nächste Jahr angekündigt. Ein höchst fälliges Unternehmen, für das man den Verlag heftig loben möchte, wenn einem nicht die jüngsten Verlagsverkaufspraktiken seiner Gesellschafter die Sprache verschlügen.

Wolfs Texte sind makellos unakademisch, ohne versteckte Philosophie, ohne professorales Zitatenspiel, ohne gelehrtes Augenzwinkern. Seine Erfahrungen stammen nicht aus einem literarisierten Leben, sondern er entdeckt seine Fundstücke in einer Literatur, wie sie im Leben vorkommt, ohne schmachtende Blicke auf sogenannte sinnlich pralle Erzählweisen, die er lakonisch zu abgehalfterten macht, aber mit einer umweglosen, kindlichen Lust an ihren ausgewilderten highlights, wie sie, von der Umgangssprache vereinnahmt, in großer Entfernung zu Buchdeckeln wiederauftauchen, so, um in Gottes Namen sein bekanntestes Beispiel zu nennen, in Wolfs Fußballprosa.

Ror Wolf reagiert darauf, wie man auf den nackten Anblick eines Baumes reagieren kann, und ein Satz wie »*Aber nun geschah etwas, womit niemand an dieser Stelle gerechnet hatte«* ist ihm Aufputschmittel genug, da muß gar nicht folgen, um was es sich dreht. Er benutzt Heißgeliebtes kühl für seine Darstellung – sie hat die Stationen der Moderne selbstverständlich absolviert – aus der Realität kommender und auf sie gerichteter Sachverhalte.

Die klassischen Abenteuerrequisiten unterstreichen dabei das historische Schema der aufdonnernden Gestik, wie sie täglich im weitaus größten Teil formulierter zeitgenössischer Realität (Zeitung, Fernsehen) praktiziert und dort ununterscheidbar angewendet wird, auf Sport-, politische und Katastrophenberichterstattung, wobei Wolf zugleich Methode und Wirkung solchen Nachrichtenwesens beschreibt. Bombardement und Nivellierung: »*Es war ein durchaus nicht bedeutender Mann, er bot kaum Anlaß zum Nachdenken. Einen Augenblick später hatte ein Mann in Luzern einen Revolver in seiner Hand und schoß lachend auf Dachdecker. Nach einer Weile in Gaal, am nächsten Morgen in Gnutz, im folgenden Monat in Hüls, eines Nachts, eines Tages, ein frostiger Tag am Anfang des Jahres in Como.«*

In dem am 28.3.87 im NDR gesendeten Hörspiel »Leben und Tod des Kornettisten Bix Beiderbecke aus Nordamerika« führt Wolf einen legendären Musiker der zwanziger Jahre vor, dem auch die Geschichte »Auf und davon« gewidmet ist, und zeigt daneben die Herstellungstechnik, das Machen einer Legende überhaupt. Der Star in »Auf und davon« ist Al Capone, dem die zweiundachtzig anderen, häufig verwechselten, namenlosen oder unmaßgeblich hochberühmten »Mehreren Männer« der Sammlung gegenüberstehen. Die legendäre Gestalt wird aufgefaßt als der Höhepunkt, das personifizierte außerordentliche Ereignis schlechthin, und Ror Wolf erweist ihr konsequent die gleiche Respektlosigkeit vor Rangfolgen wie dem sich zum Unerhörten aufspielenden Geschehen seiner Geschichten.

Ob lediglich »ein Mann« oder der gefeierte italienische Sänger Rubini, den der Erzähler schließlich an allen Ecken erkennt, der also jedermann sein könnte, erscheint oder verschwindet oder Al Capone, der vielleicht nur ein Kellner ist, der dem unvergessenen Verbrecherkönig ähnelt: sie alle tanzen auf dem Grat zwischen Anonymität, dem Schicksal, »ganz unbedeutend« zu sein und der Inthronisation zur Prominenz. Belanglosigkeit oder Wichtigkeit werden allein durch die Sprachscheinwerfer produziert.

Es geht in dieser Prosa nicht nur auf und davon, sondern auch auf und ab, die Vernachlässigten werden konzentriert zu Hauptfiguren der Triumphe und Untaten und sofort wieder aufgesplittert in die vielen ohne Namen. Und da ist nun der kritische, der moralische Ansatz *innerhalb* einer ästhetischen Argumentation! – Wolfs größte Qualität aber zeigt sich an anderer Stelle: »... weil ich den leeren Raum nicht ertrug, erfand ich einige Dinge, um diesen Raum auszufüllen«. Die Texte Ror Wolfs erzeugen mit jedem Satz wie mit einem Ruck Wirklichkeit. Wenn man sie liest, hat man das Gefühl, mit ihnen begänne und endete eine Welt. Trotz der Versammlung so vieler objets trouvés sind sie nicht synthetisch, sondern erschaffen das Geheimnis der Gestalt und geben es nicht preis.

Unter der Haut des Lamas bewegt sich sehr lebendig eine unbekannte Realität, die zu ahnen ist an ihren unkonventionellen Zuckungen und in Satzgesängen wie diesem: »*In einem einzigen schmerzlosen Rutsch umflog ich die Welt, lautlos reifenlos und propellerlos, ich durchfuhr die Zärtlichkeit dieser Luft, flüsternd, gedämpft, der Regen war unerheblich, ich schwamm über lampenglühende Städte und über ein schönes Rübenland, ich floß leicht dahin durch den Norden, der Wind, er fraß an der Küste.»*

Ror Wolf: »Mehrere Männer«. Zweiundachtzig ziemlich kurze Geschichten, zwölf Collagen und eine längere Reise. Luchterhand, DM 22,

Von Brigitte Kronauer erscheinen jet□ t:

□Aufsätze zur Literatur«, Klett-Cotta 1987, DM 19,80

Literatur-Konkret 1987, S. 82

Edelgard Abenstein

Das gemeine Leben hat Bergverbot

Elfriede Czurdas dritter Prosaband ist eine herbe Satire auf die Männerphantasien und ihre reale Entsprechung im faschistischen Typus.

WAS ein rechter Mann sein will der braucht sein Abenteuer. So jedenfalls denkt Herr Kerner aus Berlin. Kerner ist ein richtiger Mann, ein Mann, wie er im Buche steht, von zeitlosem Zuschnitt gewissermaßen. Sein Abenteuer wartet nicht am Strand der Copacabana, beim Segelcharter oder in Thailand auf ihn. Körpermassage braucht er nicht, er betreibt sie selbst im Hauptberuf, am freilich wenig erfreulichen Objekt: an altem, ledernem oder krankem Fleisch.

Nein, wenn der Masseur Kerner sein Abenteuer sucht, hegt er keine niederen Absichten. Er will höher, er will aufs Höchste hinaus: er bucht die Bergwelt. Seit vielen Jahren schon hat er denselben Ort in Österreich, dasselbe Hochgebirgsmassiv, den Dachstein und den Herrn Oberbergführer Hinner abonniert. Neben der Gefahr für Leib und Leben reizt Herrn Kerner eine umsatzträchtige Idee des ansässigen Fremdenverkehrsverbundes, das Goldschürfen in Höhlen und Ouellbächen fern vom Allerweltsgetriebe. »D*ie Schatzsucher dringen ein in die kalkhafte Innenwelt, Stalagniten mit kleinen kalten Köpfen, kalkhaltige Eindringlinge in den Leib einer rundlichen bläulichen Knolle, in unsere Scholle Heimaterde.«*

In der Bergwelt bewährt sich Kerner, dort ist er ganz er selbst. Mit seinem besten Freund, dem Berg, unterhält er sich von gleich zu gleich in brütendem Schweigen. »*Mit seinem Aufstieg ins Gebirg erhebt sich sein Gemüt. Ganz oben, beim Gipfelkreuz, ist seine Erhabenheit auf den Meter genau meßbar.« So* hoch steht Kerner, als die Erzählung einsetzt. Er schaut herum, gibt Auskunft über Ausblick, Sonnenstand und Kletterschwierigkeit .

Tapfer steht er zu seiner Erektionsfrequenz, zu den Schatten – , aber auch den Lichtseiten seines Kraxeltriebs. Er zeigt den Bund von Gesinnungsbrüdern neben ihm, die sich, zwölf an der Zahl, wie die Apostel mit verteilten Rollen um den Führer scharen. Und er horcht in sich hinein, hält immer wieder Rückschau auf seinen ganz normalen Alltag, der von zu Hause bis an den Fuß des Berges reicht. Nicht weiter, denn deswegen begibt sich Kerner so hoch nach oben. Das gemeine Leben hat Bergverbot. Trotzdem fällt es wie Unwetter in regellosen Abständen über ihn herein. Seine stragulastrotzende Praxis fällt ihm ein, seine Familie, die Frau und das Kind.

Daheim schaltet er uneingeschränkt als »*Herr über Geben und Nehmen«,* er weiß sich Ungefüges untertan zu machen, er erzeugt Angst mit Gewalt. Nach außen hin hält man die gebotene Fassade aus Gründen familiärer Harmonie und Ruhe aufrecht. Kerner gehört zu denen, die die Geburt einer Tochter als lebenslange Kränkung ansehen, deren eheliche Sexualität ein Versehen ist: »*Sie wälzen sich einmal wöchentlich auf etwas, zu dem sie du sagen«.* Kerner hat eine Tochter von elf Jahren. Sie ist schwanger. Kerner hat sie mißbraucht. Kraft der väterlichen Autorität verschweigt sie den Namen ihres Peinigers auch der Mutter gegenüber.

Elfriede Czurda setzt die Sicht des Täters ins Bild, des Mannes Kerner, der nichts begreifen will, der keine Scham empfindet. Erzählt wird aus der Perspektive der Verdrängung. Während der letzten Tage des Abenteuerurlaubs in den Bergen vollzieht sich die Demontage des unumschränkten Herrschers über Familie und Natur.

Beim Aufenthalt im Hochgebirge findet der Mann zu seinem Idealzustand. Die Bergwelt ist ohne Makel und Schande, sie ist die reine Natur, keinem Menschen vergleichbar, außer der jungfräulichen Unberührtheit eines Kindes. Und so, wie sich der Vater seine Tochter als Leibeigene unterwirft, so bezwingt der Bergsteiger den Gipfel, ihn zum zweiten Mal und damit erschaffend.

Hier feiern sich die männlichen Tugenden, hier kommen sie zum Ziel. Hier darf jeder Forscher und Eroberer sein, Kreuzritter, Kämpfer und Kolonisator. Die versteckte Gewalttätigkeit findet ihren freien Auslauf, der Kleinbürger mit seinem Herrscherdrang kommt zu sich selbst. Das Männerbündische der Bergsteiger, der Trieb zur Selbsterniedrigung vor den Mächtigen, die Unterwürfigkeit gegenüber dem Gruppenführer prägen die eine Seite im autoritätsfixierten Charakter Kerners. Sein diktatorisches Regime in der Familie formt die andere Hälfte des janusköpfigen männlichen Prototyps.

Zum Denken ist dieser Kopf nicht zu verwenden. Es könnte die ehernen Gesetze des geschlossenen autoritären Kreislaufs ins Wanken bringen. Die heile Welt existiert nur als abgeschottete. Menschlichkeit oder Reste eines moralischen Bewußtseins finden dort keinen Platz.

Im Abenteuerurlauber Kerner tauchen nur Bruchstücke der Erinnerung an seine grauenhafte Tat auf, in den Träumen schließlich bricht sich das Verdrängte Bahn. Wie eine Rachegöttin treibt ihn das totgeschwiegene Vergehen um des Nachts. Von da an hat es ein Ende mit seiner Ruhe. Kerner ertrinkt im Mitleid mit sich selbst. *»Mama«* ist sein letztes Wort und der krönende Schluß des Romans.

Mit »Kerner. Ein Abenteuerroman.« – ihrem dritten Prosaband nach »Diotima oder die Differenz des Glücks« (1982) und »Signora Julia« (1985) – ist Elfriede Czurda ein waghalsiges Unternehmen eingegangen. Einfacher wäre es gewesen, das Tabuthema des Kindesmißbrauchs als Dokumentation eines beschädigten Charakters oder, allenthalben erfolgssicher, als

Parteigang für ein stummes Opfer anzulegen. Doch dieser Art von Frauenfibelliteratur hat Elfriede Czurda nicht zugearbeitet:

Kerner ist eine Abstraktion, eine Kunstfigur, zusammengesetzt aus den Schaustücken eines monströsen Kabinetts unter dem Titel: der Mann und die Technik der Machtausübung. Er stammt ab von den Männern mit dem granitenen Gesicht, denen der Stechschritt die natürlichste Körperbewegung ist, die statt eines Gedächtnisses einen blinden Erdteil im Kopf tragen.

Folglich weht ein kühler Wind in dieser Erzählung. Keine Wärme aus Identifikation, kein mildes Mitleid mögen sich erheben. Zorn und Gelächter erregen vielmehr das Gemüt beim Lesen. Denn die böse Zunge wird als Waffe gegen den autoritären Charakter eingesetzt. Sie blamiert ihn mit der ihm eigenen Sprache, aus dem Wörterbuch des Unmenschen, mit Klischees aus dem Arsenal der militärischen Redeweisen, mit Einsprengseln aus dem großdeutschen Liedgut, mit geflügelten Wörtern aus der guten Stube des Wilhelminismus. Dazu assoziiert Elfriede Czurda bissig neue Bilder, die durch Assonanzen, Anagramme, Alliterationen in einem durchgängigen neuen Kammerton gehalten werden: Imitiert wird das Echo in den Bergen, es wird gereimt und höchst kunstvoll drauflos gekalauert, als wäre das alpenländische Brauchtum – jedermann sein eigener Gedichtlmacher – ad absurdum zu führen.

»Kerner« ist eine herbe Satire auf die Männerphantasien und ihre reale Entsprechung im faschistischen Typus. Ganz nebenbei, doch unverblümt erklärt der Roman eine alte Streitfrage, die neuerdings wieder öffentlich erörtert wird, für überflüssig: wie okkupationstüchtig waren die Deutschen oder wie anschlußfreudig die Österreicher im Jahre 1938? Die oberösterreichische Autorin läßt den deutschen Spießer in den steirischen Alpen, genau dort im übrigen, wo sich die NS-Regierungsstellen während des zweiten Weltkriegs ihr Rückzugsgebiet eingerichtet hatten, seinen Gesinnungsbund, seine Heimat und sein Grab finden.

Elfriede Czurda:

»Kerner. Ein Abenteuerroman«, Rowohlt 1987, DM 26

Literatur-Konkret 1987, S. 83

Annette Garbrecht

Die Welt ist tief

1984 erhielt sie den Aspekte-Literaturpreis für ihr erstes, kürzlich den Ricarda Huch-Preis für ihre beiden bisher im Westen erschienenen Bücher: Die gebürtige Deutsch-Rumänin Herta Müller gilt bei uns als Entdeckung.

HERTA Müller hat ihren dritten Roman geschrieben. Das *ist* kein Roman. Das sind Einzelstücke. Das Lesen *ist* Mühsal, daß es eine Qual ist. Aus Rumänien *ist* sie gekommen. Herta Müller. Und dann hat sie zwei Literatur-Preise bekommen. Ihr Ruhm ist groß wie ein Rebhuhn, das in den Septembermond fliegt. Da hatte es einen Namen.

Herta Müllers Prosa, die es hier als »Barfüßiger Februar« zu rezensieren gilt, reizt zur Nachahmung. Denn sie macht gereizt. Auf Seite 25 hatte ich die Fahnen im zweiten Lese-Anlauf vom Tisch gefegt. »*Karls Sparbuch war leer wie Schnee.«* Dieser Vergleich erschien mir nichtssagend wie Karl. Beim dritten Anlauf entdeckte ich etwas**: »***Schaum« ist* eine der beliebtesten Metaphern bei Herta Müller. Diese Prosa besteht zum großen Teil aus kleinen Bläschen. Sie zerplatzen, wenn man sie antippt, und hinterlassen nichts außer einer Erinnerung an grautönige Farben.

»Die lange Reise war ein Schienenstrang, das Eisen der Behörden. Die Zehe biegt sich. Die Welt ist tief «

Herta Müller hat im Februar dieses Jahres ihre Zehe auf bundesrepublikanischen Boden gesetzt. Zusammen mit ihrem Dichter Mann Richard Wagner. Ihre beiden Bücher »Niederungen« und »Der Mensch ist ein großer Fasan auf dieser Welt« erschienen 1984 und 1986. Für das erste Buch erhielt sie den »Aspekte-Literaturpreis«, für beide zusammen kürzlich den Ricarda Huch-Preis.

Herta Müller gilt als Entdeckung. Ihre Bücher wurden fast überall besprochen und zahlreiche Interviews mit ihr veröffentlicht. Es wäre zu einfach, dieses Interesse nur als Überläufer-Bonus abzutun. Sie selbst versteht sich als Dissidentin. Ihre Ausreise hat sie, Deutsch-Rumänin, politisch begründet. In einem Interview mit der »tageszeitung« sagt sie: »Institutionen in Rumänien sind sowieso repressive Institutionen, es gibt keine anderen. Da kann man von den Gewerkschaften bis zum Leichenverein alle durch nehmen.« Sie möchte aber »etwas bewegen, etwas in Gang setzen«.

Nach dem Erscheinen ihres Buches »Niederungen« konnte sie sich in ihrem Dorf nicht mehr blicken lassen. Sie, die Tochter eines SS-Mannes, hatte an die Vergangenheit dieser schwäbisch-schaurigen Diaspora-Gemütlichkeit getippt. Auch die im »Barfüßigen Februar« zusammengefaßten Stücke gastieren überwiegend in Rumänien. Erinnerungen an den Großvater in dem kleinen Dorf, an Martin, den Soldaten, den Tod des Vaters, Besatzungszeit, Kindheitsszenen. Und ein langes Stück über eine »Sommerreise in die Maramuresch«.

»Bei uns, Herr Reagan, gibt es keine Companeros. Nur Dreck unter den Fingernägeln gibts und der hat nichts genützt. Und Fresken gibts, Arbeiter aus kleinen Steinen, neben dem Kanal. Und von der Donau bis zum Meer kein Schiff Genosse Präsident. Und lauter Stille.«

»Der Diktator ist ein alter Mann. «

»Frauen wollen nicht lauter Mäuler in den Bäuchen. Wollten nicht viermal Kinder säugen unter dem Gesetz«

»In Rumänien«, erklärt die Sternchen-Anmerkung des Verlages dazu, »ist als einzigem Ostblockland Abtreibung verboten und wird unter Strafe gestellt.«

So weit, so Rumänien im »Barfüßigen Februar«, wenn ich nichts übersehen habe. Das Lektoren-Sternchen und die Lektüre des Klappentextes helfen dem Leser auf die Sprünge. Sonst bleibt ihm verborgen, was die Barfüßigkeit des rumänischen Februar samt Überschreitung der Grenze ausmacht. Oder ist es nur – »*ein Leiden«?* Doch woran?

Die Welt der Autorin ist bevölkert von einer selbstmörderischen Magd, einer halbgelähmten Tante, einer tauben Großmutter und einer einsamen, endlos Kartoffel schälenden Mutter. Ein solches Mißgeschick kann einem ja noch passieren. Auch dessen Inszenierung in einem einzigen Satz. Kein biographisch-stilistischer Zufall aber ist die Ausstattung des Erinnerungs-Raums der unglücklichen Nachkommin: mit einem Schattenreich aufgeplusterter Wesenheiten und stolzierender Existenzialismen, arrangiert mit scheinbar kindlich zurückgenommenem Anspruch.

Denn schulfibelgleich ist die Syntax dieser Prosa. Einfache Hauptsätze: *»Matthias hatte Jahre im Gesicht. Matthias Mutter hat im Hof gestanden. Sie hat das Kleid über den Kopf gehoben. Ihr Rücken war nackt.«* Der Sprachgestus der Wahrnehmungs- und Beschreibungsgenauigkeit täuscht. Matthias hatte »Jahre« im Gesicht. Das ungewöhnliche Abstraktum eröffnet einen vagen Bedeutungsraum, der nicht ausgefüllt wird. *»Leni hatte zwei Falten auf der Stirn. Die eine Falte kannte ich. Sie war wie eine Schnur.«* Da die Ich-Erzählerin, identisch mit der auktorialen Erzählerin, in dieser Geschichte keine wirklichen Umrisse bekommt, bleibt die »Schnur«-Metapher ohne Schlüssel, bedeutungs-scheinschwanger.

Das ist gewollt. Die Welt besteht nicht aus Subjekten, die etwas tun, leiden, empfinden, etwas fürchten, verachten oder gar ergründen wollen, sondern aus von ihnen abgetrennten zeitlosen Entitäten. *»Was vergeht wie Tage, wird kein Leben. «* Da

ist »*ein Zittern«, ist »ein Mittagsläuten«.* Da schreit jemand, daß es *»ein Brüllen«* war.

Mystifikationen ohne innere Verbindung reihen sich aneinander: *»Der Morgen war ein Krug aus Glas und unser Dorf ein Steinhaufen auf seinem Grund, so klein und schwarz wie ein Käfer, der im Mist der Erde wühlt. «* Wühlt hier der Käfer im Steinhaufen des Glaskruges oder stößt der Metapherndrang in eine gegenstandslose Leere? *»Sie schaute mit den Algen ihres Blicks in ein Nadelohr und zog den weißen Dochtfaden durch meine Haut.«* Da die Bildbereiche (Algen, Nadelöhr, Docht) keine Überschneidungen haben, entsteht noch nicht einmal das Gefühl vager Gestimmtheit. Bichsels alter Mann in der Erzählung »ein Tisch ist ein Tisch« bringt sich mit derlei Sprachspiel out of discussion: Wer einen Stuhl einen Tisch und einen Tisch einen Waschlappen nennt, mit dem ist nicht mehr zu reden.

Der will auch gar nicht mehr verstanden werden. Herta Müller aber hat diesen Anspruch durchaus. Und ab und zu mal gibt sie dann, wenns drauf ankommt und sie ihren eigenen Stilmitteln offensichtlich nicht mehr traut, dem Leser spröden Nachhilfe-Unterricht: In dem Stück »An diesem Tag« schildert sie, wie eine Frau durchdreht. *»An diesem Tag tat Inge etwas, was sie schon immer hatte tun wollen und bisher nicht getan hatte, weil sie nicht wußte, was es war.«* Inge also tobt sich aus, und ihr Freund kommt. *»Sie ist verrückt, sagte er laut vor sich hin. Geworden, sagte er nicht dazu. «* Das sagt er entweder deswegen nicht, weil die Anderthalb-Seiten-Erzählung keinen Grund nennt, den Inge für ihr Durchdrehen haben könnte, oder weils ihm, im Gegensatz zur Nachhilfelehrerin, eher auf Inge als auf die Nuancen weiblicher Sozialisationstheorie ankommt.

Die Welt ist tief. Vielschichtig, würde ich denken, heißt das, und nicht tiefsinnig-platt. Wie *»der Tod«,* als Apposition an jedes beliebige Objekt stimmungs-stimulierend angehängt, bei Herta Müller eine leere Tiefsinns-Metapher ist.

Lesen heißt für mich, mir fremde Welten einzuverleiben, andere Schnittpunkte im Vertrauten zu sehen, mit neuen Wort- und Satz-Brenngläsern Wirklichkeitsausschnitte zu gewinnen. Bei Herta Müller fühle ich mich in das Schlepptau eines verschwimmenden Bilderstrudels genommen. Der dann auch noch da, wo er wirklich auf etwas hinweisen möchte, kein Klischee versäumt: In der »Sommerreise in die Maramuresch« besucht sie einen jüdischen Friedhof. *»Graue Steine im Wiesengrund am Straßenrand. Zwei Männer mähen die rotbraunen Rispen wie Haar. Menschen wie Gras. «*

So, leider, hatten wir uns das schon immer gedacht.

Herta Müller

»Barfüßiger Februar«. Prosa. Rotbuch 1987, ca. DM 20,-

Literatur-Konkret 1987, S. 84

Margarete Schubert

Japanische Regenschirme & das kleine Glück

In den Erzählungen der populären sowjetischen Schriftstellerin Viktorija Tokarewa haben sich die □ überflüssigen Menschen□ emanzipiert. Zumal die Frauen.

Vielleicht ist es ein Zufall: gleich zwei Verlage geben dieses Jahr erstmals Erzählbände der sowjetischen Schriftstellerin Viktorija Tokarewa heraus. Die 1938 in Leningrad geborene Schriftstellerin machte ihre Ausbildung am Leningrader Filminstitut, also nicht, wie sonst üblich, an einem Schriftsteller-Institut. Seit 1964 wird sie in der Sowjetunion veröffentlicht und gehört dort zu den populärsten Schriftstellerinnen. Inzwischen gibt es vier Erzählbände, einige Drehbücher und ein Theaterstück von ihr.

Viktorija Tokarewa arbeitet mit folgenden Inhalten:

a) Zwei Frauen, zwei Männer (Zunächst eine Dreiecksgeschichte, die sich fast immer als Viereckgeschichte entpuppt.)

b) Kinder

c) Tiere (meist Katzen)

d) Moskauer (Vorstadt-)Alltag (mit Abstechern ans Meer, aufs Land oder in den »Nahen Osten« der Sowjetunion)

e) ein Autor

f) Berufstätigkeit (Medizin, Technik, Schule)

g) Film.

Ihr Thema ist die Suche nach dem (kleinen) Glück. Wie beim Film werden prägnante, kurze Dialoge herausgearbeitet und es wird häufig umgeblendet. Ein lakonisches Inventar.

Der Tenor aller ihrer Erzählungen ist: »Nichts Besonderes«. So heißt auch eine Erzählung. Ihre »Heldinnen« und »Helden« sind nichts Besonderes und erheben auch nicht diesen Anspruch, doch zugleich spielen sich in ihrem Leben ungeheuerliche Dramen ab. Es sind dermaßen gesellschaftlich übliche Dramen, daß man sich wundert, wieso diese Menschen daran nicht zerbrechen. Keine Erzählung endet tragisch. Nachdem alles durchlebt ist, wird nach zwanzig Jahren nüchtern festgestellt: *«Aber du hast dich überhaupt nicht verändert. Nur älter bist du geworden...«.*

Diese Untertreibung erinnert in Sujet und Stil an Jane Austen (zum Beispiel in »Kloster Northanger«) Die Spannung entsteht zwischen dem Erzählten und dem banalisierenden Stil, was gleichzeitig Raum für Situationskomik eröffnet. Ein Beispiel ist die Erzählung »Der japanische Regenschirm«: Alle stehen im Kaufhaus an, um einen wichtigen Gegenstand zu kaufen, der erst dadurch wichtig wird, daß *alle* anstehen. Diesmal geht es um japanische Regenschirme, die für Moskauer ganz und gar überflüssig und unsinnig sind. Jeder Sowjetbürger kennt dieses Schlangestehen.

Die Erzählung ist sowohl Kritik am Wirtschaftssystem, als auch am Massenmenschen, der jeweils den anderen kopiert. Die Leser/innen wissen natürlich, daß alles Abstrampeln des Helden beziehungsweise der Heldin zu nichts führen wird, und genießen diese Situation sozusagen mit Kennermiene. Egal ob es um Regenschirme oder um die Jagd nach dem kleinen Glück geht.

Viktorija Tokarewa stellt sich bewußt in die russische Erzähltradition vom »überflüssigen Menschen«, die besonders von Gogol und Tschechow kultiviert worden ist. Bei ihr gibt es zwei wichtige neue Aspekte: Die überflüssigen Menschen sind nicht mehr nur Männer, sondern Männer und *Frauen.* Damit verändert sie eine Grundkonzeption: Während klassischerweise den überflüssigen Männern starke, idealisierte Frauengestalten gegenüberstanden, sind bei ihr Männer wie Frauen gleichermaßen klein und überflüssig. Ihre zweite Neuerung: die überflüssigen, kleinen Menschen sind nicht mehr ganz so »klein«. Sie stehen innerhalb der normalen Gesellschaftshierarchie auf einer höheren Stufe. Zumal die Frauen sind Wissenschaftlerinnen, Lehrerinnen, Krankenschwestern usw.

Das Gefühl des Kleinseins resultiert bei Tokarewa aus der Jagd nach dem Mann bzw. der Frau, also nach dem »bürgerlichen« Glück. Die Frauen haben keinen starken Mann als Gegenpol, was eine Umkehrung der russischen Literaturtradition wäre, sondern die Männer sind genauso klein und überflüssig wie die Frauen. Nur, weil sie der alten Tradition verhaftet sind, noch etwas kleiner und überflüssiger.

Interessant ist die Selbstdefinition der Frauen in Tokarewas Erzählungen«, zum Beispiel im Gespräch zwischen Alka und Natascha: *»Und wie findet man heraus, was der Edelstein und was die Perlen sind?« »Die Arbeit und die Kinder sind die Edelsteine.« »Und die Liebe?« »Das hängt davon ab, was nach ihr bleibt..«* Anders als bei uns definieren sich die Frauen über ihren Beruf. Das bewahrt die sowjetischen Schriftstellerinnen vor dem klagenden, selbstquälerischen Erzählton, der hier weit verbreitet ist. Auch wenn man nur ein kleiner, durchschnittlicher Mensch ist, erbringt jeder seine gesellschaftlich *anerkannte* Leistung.

Wie das Verhältnis der Frauen zum Beruf als unproblematisch dargestellt wird, so auch das Verhältnis zu den Kindern. Kinder bedeuten Glück, keine Belastung. Diese Aufwertung des Verhältnisses Erwachsener zu Kindern ist ein neues Element in der sowjetischen Literatur, das den Schriftstellerinnen zu verdanken ist. Dialoge und Gedanken von Erwachsenen und Kindern im Zusammenspiel sind bei Tokarewa so realistisch gestaltet, wie es mir in dieser glaubwürdigen Leichtigkeit selten begegnet ist.

Überhaupt leben Tokarewas Texte von Dialogen. Sie bleibt zwar als »allwissende Erzählerin« dem eher traditionellen Erzählstil Tolstois verpflichtet (gegenüber dem an Dostojewski orientierten, experimentellen Erzählstil), eröffnet aber durch den Wechsel der Sichtweisen durchaus eine Mehrdimensionalität: In den meisten Erzählungen kommen alle Beteiligten zu Wort.

Zwei Eigenheiten der Autorin empfinde ich als störend, unnötig und der filmischen Erzählkonzeption abträglich: erstens ihre Gemeinplätze und zweitens überflüssige und eher peinliche Metaphern. Selten gelingt ihr die Ausarbeitung einer Metapher so gut wie in der bereits erwähnten Erzählung »Der japanische Regenschirm«: Der Held erwirbt den unnützen japanischen Regenschirm. Da er aber die dazugehörigen Schuhe nicht mitkauft, die ihn am Boden halten würden, fliegt er aufs Dach eines neunstöckigen Hauses. Die Dinge verkehren sich: Nicht mehr die Menschen stehen nach Sachen an, sondern die Sachen nach Menschen. Der Held beschließt, sich von seiner alten, unmodischen Noppenjacke kaufen zu lassen. Die Darstellung der Dinge als positive Verkörperung menschlicher Eigenschaften und nicht als Bedrohung erinnert auf spielerische Weise an Marx' Ausführungen über den Fetischcharakter der Waren, die Tokarewa phantasievoll persifliert.

Viktorija Tokare□ a

»...Und raus bist du«. Erzählungen. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Elsbeth Wolffheim, Ammann 1987, ca. DM 28,

»Zickzack der Liebe«. Erzählungen. Aus dem Russischen von Monika Tantzscher, Pahl-Rugenstein 1987, ca. DM 29,80

Literatur-Konkret 1987, S. 86

Johanna Wieland

Die Wahrheit ist eine Überläuferin

Das □ Wunder des Verstehens□ verlangt Marina Zwetajewa von ihren Lesern, was sie ihnen avantgardistisch und konservativ zugleich - nicht leicht macht.

BIZARR, dachte ich, was noch das freundlichste Urteil war, das von meiner ersten Begegnung mit dem Werk der russischen Schriftstellerin Marina Zwetajewa (1892-1941) übrigblieb. Ich hatte, vom paradoxen Titel angezogen, den schmalen Band »Mein weiblicher Bruder« gelesen und fand Zwetajewas »Brief an die Amazone« Nathalie Barney so mittelalterlich wie eine Papstpredigt. Mit vehement konservativem Ton erklärt sie die Liebe unter Frauen zu einer Verfehlung ihrer (irgendwie) naturhaft weiblichen Bestimmung: »D*och was wird die Natur sagen, was sagt sie, diese einzige Urteilsvollstreckerin und Rächerin der Abweichungen unseres Körpers. Die Natur sagt. Nein. Indem sie es uns verbietet, verteidigt sie sich selbst.«*

Alles, was einer Liebe Sinn und Dauer geben kann, behauptet Zwetajewa da, ist Mutterschaft. Ich witterte christlich inspirierten Biologismus, fand ihre Argumente antiquiert. Mehr und anderes von dieser Autorin mochte ich nicht lesen. Bis ich – erster Zufall – ein erotisches Liebesgedicht aus dem Zyklus »Die Freundin« las, und später – zweiter Zufall – erfuhr, daß sie die Trennung von der Dichterin Sofija Parnok als »*erste Katastrophe ihres Lebens«* empfand. Trotz der Liebe zum Ehemann Sergej Efron, dem Marina Zwetajewa »*treu wie ein Hund«* 1922 erst ins Pariser Exil und 1939 zurück ins stalinistische Rußland folgte. Dort nahm sie sich 1941 das Leben.

Nichts paßte mehr zusammen. Nicht das Gedicht zum Brief, nicht das »Leben« zu den Büchern; und alles zusammen nicht zu meinem Urteil. Ich war irritiert und wurde schließlich neugierig auf eine Dichterin, die von ihren Lesern nicht weniger verlangt ds ein »Wunder des Verstehens«. Sie macht es einem nicht leicht. Sie ist avantgardistisch – zum Beispiel in ihrer Lyrik, die wegen ihrer experimentellen, lautmalerischen Sprache ds fast unübersetzbar gilt – und konservativ zugleich. Unstet wandert sie nicht nur zwischen den Geschlechtern, auch politisch ist ihr Ort zwischen allen Linien.

Kurz nach der Revolution notiert sie in Tagebüchern und Briefen immer wieder den provokanten Satz »D*ie Wahrheit ist eine Überläuferin«.* Er wird zur Maxime ihres Lebens und ihres Schreibens, zum Bekenntnis einer konsequent Ungläubigen. In ihren Moskauer Jahren 1917 bis 1922 spricht sie – während der Revolution – auch von der Gegenrevolution, ja sogar für sie. Aber auch das: Im Pariser Exil reiht sie sich nicht in die Front der erzkonservativen Exilrussen ein. Sie verteidigt Majakowskij und behauptet von der Sowjetunion: »*Die Kraft liegt dort.«*

Als am 7. November 1917 die Revolution ausbricht, geht die Epoche unter, in deren Exklusivität und Sicherheit Marina Zwetajewa, Tochter aus liberaler, großbürgerlicher Moskauer Familie, bis dahin gelebt und geschrieben hat. Sie ist fünfundzwanzig Jahre alt und mit einem Mal, ohne die alte Klassenzugehörigkeit und ohne neue Gemeinsamkeit, fremd geworden im eigenen Land. Aus »1000 *Werst Entfernung«* schaut sie aus der untergegangenen auf die aufgehende Zeit. Ihr Blick ist, vielleicht gerade deswegen, von allerhöchster Intensität. Die »Paria« (als die sie sich selber sieht) wird zur genauen Protokollantin des Alltags der jungen Sowjetrepublik.

Sie sieht und hört und schreibt, und schreibend versucht sie, den immer einzigartigen Augen-Blick festzuhalten. Unbekümmert um einen strengen erzählerischen Zusammenhalt notiert sie »*tausend kleine Szenen, beim Schlangestehen, auf den Plätzen, auf den Märkten...«.* Wirklichkeitssplitter. Sie protokolliert Gespräche, die sie an allen Orten und auf allen Wegen dem Leben ablauscht. Die Dürftigkeit des (Über)lebens diktiert Thema und Ton ihrer Dichtung. Sie erzählt von der Mühe, im hungernden Moskau das tägliche Brot für sich und die Tochter Ariadna zu beschaffen:

»Die Kartoffeln liegen auf dem Boden. Sie füllen drei Gange. Am etwas geschützteren Ende sind sie weniger verfault. Aber einen anderen Weg dahin als über sie hinweg gibt es nicht. Und so treten wir sie: mit Füßen, mit Stiefeln. Wie über einen Berg von Quallen. Einsammeln muß man sie mit bloßen Han den: drei Pud. Die nichtaufgetauten kleben in riesengroßen Trauben zusammen. Ich habe kein Messer. Und so nehme ich sie, verzweifelt (die Hände spüre ich schon lange nicht mehr), wie sie gerade kommen: zerquetschte, gefrorene, aufgetaute... Der Sack ist schon übervoll. Die Hände, endgültig steifgefroren, binden ihn nicht mehr zu. Ich nutze die Dunkelheit und fange an zu weinen...«

Manchmal ist sie – umgewendete Verzweiflung – voller Sarkasmus, wenn sie etwa eine Requirierungsfahrt aufs Land und die Schläue der neuen (alten) Profiteure beschreibt. Pointiert und spöttisch charakterisiert sie Arbeitskollegen: *»Mein Abteilungsleiter ist Esperantist (das heißt Kommunist von der Philologie her)«.* Mit ihm teilt sie sich eine sinnlose Arbeit im Volkskommissariat für Nationalitätenfragen unter dem Genossen Stalin: Ausschneiden, Aufkleben und Archivieren von Zeitungsausschnitten. Aus ihrem Text »Meine Arbeitsstellen« spricht die Ahnung dessen, was kommen muß, wenn sich die Rebellion ds machtvoller bürokratischer Apparat zu etablieren beginnt.

Diese fragmentarischen Lebensausschnitte arrangieren sich nach und nach zu einem gebrochenen Bild des widersprüchlichen Alltags der frühen Sowjetunion. Es ist von glühender Genauigkeit. Jahre später hat Rainer Maria Rilke,

mit dem sie 1926 einen kurzen, leidenschaftlichen Briefwechsel führt, der Lyrikerin »genaues Suchen und Finden« zum Kompliment gemacht. Diese Leidenschaft für das einzige, das treffende Wort prägt auch die Texte der Prosaschriftstellerin Zwetajewa.

Sie erlebt den evolutionären Aufbruch in einer (fast) überwachen Gespanntheit. Es scheint, als habe das schwelend Unfertige der Epoche selbst ihre Sprache angezündet. Präzise, aber aufs Äußerste verknappt beschreibt sie. Und gerade das, was sie ausläßt, was sie nur andeutet, gibt ihrer Prosa eine szenische Dramatik: » *Wir retten uns. Aus einem Keller ein Mann mit Gewehr. Mit leerer Hand ziele ich. □ Er läßt es sinken. □ Ein sonniger Tag. Wir klette auf irgendwelche Trümmer. S. spricht von Wladiwostock. Wir fahren in einer Equipage durch Ruinen. Ein Mann mit Schwefelsäure.«*

»Revolution«: Das ist ein abstrakter *Be*griff für ein kaum vorstellbares Ereignis. Marina Zwetajewa hat versucht, dessen »irdische Zeichen« zu lesen; bei ihr wird die historische Zäsur im Alltäglichen sichtbar. Ihre Tagebuchprosa *ist* mehr als nur privates Dokument. Sie ist auch, wie sie es prophezeit hat, zum Tagebuch ihres Landes geworden: *»Einfache Aufzeichnungen: Da und da □ dann und dann □ das und das. Ein paar Zeilen am Tag. Das wird ein Denkmal geben.«* Denkmal und Andenken: Kunst ist für Marina Zwetajewa der Versuch, das unwiederbringlich Verschwundene heraufzubeschwören. Verlust, Abschied und Tod sind deshalb konstante Motive in ihrem Werk. Sie färben den Ton der Gedichte und der Prosa dunkel und melancholisch.

Vieles ist entstanden als Antwort der Überlebenden auf den Tod von Freunden, von geliebten Menschen. Die »Erzählung von Sonecka« läßt die während des Kriegskommunismus geliebte Sonja Holliday, Schauspielerin am Moskauer Künstlertheater, in Worten wiederauferstehen: »*Vor mir ein lebendes Feuer. Alles an ihr brennt. Brennende Wangen, brennende Lippen, brennende Augen... und der Blick aus diesem Feuer □ solches Entzücken, solche Verzweiflung, solches: Ich fürchte mich! solches: ich liebe!«* Es ist, wie alle wirklich »großen« Liebesgeschichten, eine, die sich nicht erfüllt. Weil zur Passion die Entsagung gehört, und weil in Zwetajewas poetischer Welt die Liebenden nur als das *»ewige Paar der sich-niemals-Begegnenden«* überleben können.

Zwetajewas Erinnerungstexte sind behutsame Streifzüge am Rande der Gewißheit. Denn Erinnerung ist immer nur der unvollkommene Blick zurück auf ein »so *könnte es gewesen sein«;* ein archäologischer Prozeß der Wiederaneignung der Dinge, die im vagen Reich zwischen bewußt und unbewußt aufgehoben sind »*Den Kopf immer tiefer und tiefer in die Vergangenheit stecken«, so* hat sie selbst diese Arbeit beschrieben.

Das am weitest entfernte Vergangene ist die Kindheit. Zum Ariadnefaden, der den Weg zurück weist, spinnen sich einzelne Worte, Kinderworte. Sie haben für die schreibende Erwachsene einen magischen Klang; denn in jedem Wort, in jedem Klang hält sich ein Erinnerungsbild verborgen. »*...padalj, Fallobst, □ nach Fallobst roch es für Sekunden und jedesmal betäubend stark im Holunderbusch ... ein Geruch, der seit der Kindheit und Tarussa mir so vertraut und eigen ist, daß ich jedesmal, wenn ich das Wort 'Fallobst' höre, mich umdrehe.«*

Der Blick zurück sucht auch nach den Ursprüngen der eigenen poetischen Sprache. Sie liegt in der Musik. Denn Zwetajewas Kinderwelt ist eine Welt aus Tönen: Die Mutter Marija Alexandrowna, begabte Pianistin, die für die Familie die künstlerische Laufbahn aufgibt, »*überschwemmt die Tochter mit Musik. Ich kann sagen, daß ich nicht 'ins Leben□, sondern 'in die Musik hinein' geboren wurde. Nach einer solchen Mutter blieb mir nur eines übrig □ Dichter zu werden.«*

Die Dichtung Marina Zwetajewas ist musikalisch: Die Sprache der Tochter bewahrt die Musik der Mutter auf. Und beide, Sprache und Musik, sind am Ende nur eines: »*Überfülle von Sehnsucht und Kraft, eine Überfülle von Kraft, die in Sehnsucht mündet, in bergversetzende.«*

Marina Zwetajewa:

»Auf eigenen Wegen«. Tagebuchprosa, Suhrkamp 1987, DM 17,80

»Mutter und die Musik. Autobiographische Prosa, Suhrkamp 1987, DM 16,80

»Erzählung von Sonecka«, Lilith Frauenbuchverlag 1984, DM 34,

»Mein weiblicher Bruder«, Matthes und Seizz 1985, DM 14,80

»Vogelbeerbaum«. Ausgewählte Gedichte, Wagenbach 1986, DM 12,50

Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke und Boris Pasternak, Insel Verlag 1983, DM 38,

Von Ariadna Efron, der Tochter Marina Zwetajewas, ist erschienen: »Briefe an Pasternak«. Aus der Verbannung 1948-1957, Insel Verlag 1986, DM 32,-

Literatur-Konkret 1987, S. 87

Beate Koch

Auftauchen aus der Bescheidenheit

Sabina Spielreins Leben war ein einziges Verschwinden: als Kranke hinter Klinikmauern, als Schulfall in der Psychiatrie, als Skandalfall zwischen Jung und Freud. Zu entdecken sind ihre theoretischen Arbeiten.

DIE Geschichte, soweit wir sie bisher kennen, beginnt 1904, als die neunzehnjährige Sabina Spielrein von ihren Eltern aus Rußland in die damals renommierte Zürcher psychiatrische Klinik Burghölzli gebracht und dort von Jung als 'psychotische Hysterie' behandelt wird: Sie ist einer der ersten psychiatrischen Fälle, die Jung mit der psychoanalytischen Theorie zu verstehen sucht. Er bespricht auftauchende Schwierigkeiten brieflich mit Freud, und diesen Fall referiert er, 1907 zum erstenmal als Freuds 'Kronprinz' an einen internationalen Psychiatriekongreß abgesandt, als Beispiel für die wissenschaftliche und therapeutische Bedeutung der jungen und umstrittenen Wissenschaft Psychoanalyse.

Von Anfang an also ist Spielrein Exempel, Schulfall, wird an ihr etwas abgehandelt. Wäre es dabei geblieben, so stünde der 'Fall Spielrein' nur für eine weitere Variation der Gattung Fallgeschichte innerhalb der psychoanalytischen Literatur in der Nachfolge von 'Anna O.' und 'Dora'. Aber dieser Fall entwickelt eine Eigendynamik, über die Jung und Freud ins Stolpern geraten.

Nach zehn Monaten aus der Klinik entlassen, immatrikuliert Spielrein sich als Medizinstudentin und geht weiter zu Jung in die Analyse. Sie ist längst vor dem Ende dieser Analyse nicht nur seine Gesprächspartnerin und Freundin geworden, sondern auch seine Geliebte, was man trotz oder gerade wegen der schamhaften Pirouetten annehmen muß, die der Jungianer Carotenuto in der italienischen Veröffentlichung der aufgefundenen Tagebücher vollführt. Leidenschaften sind jedenfalls mehr als genug im Spiel, um alle Beteiligten in erhebliche Verwirrung zu stürzen.

Ein Skandal braut sich zusammen: Jungs Frieden in Ehe und bürgerlicher Existenz droht empfindlich gestört zu werden, aber auch die Hoffnung Freuds, mit Jung als 'Erben' das wissenschaftliche und gesellschaftliche Bürgerrecht der Psychoanalyse zu sichern. So versuchen beide zu retten, was mit Vertuschen, Doppelspiel und offenem Verrat an der Störerin des Friedens zu retten ist – nicht zuletzt ihrer beider wechselseitige Idealisierung als brüchige Basis einer Männer-Freundschaft .

Wieder droht Sabina Spielrein zu verschwinden, diesmal als Skandalfall 'zwischen Jung und Freud'. Aldo Carotenuto hat Tagebücher und Briefe Spielreins an Jung und Freud 1980 unter diesem Vorzeichen publiziert und mit einem tendenziös kommentierenden Essay versehen, in dem ihr die traditionelle weibliche Rolle der Verführerin, im modernen Gewand 'psychotischer Übertragung', zugewiesen wird.

Der Kore-Verlag hat diese bereits klassische Rezeption der Lebensäußerungen einer Frau dokumentiert, es dabei aber nicht bewenden lassen, sondern die bisher von den Erben unter Verschluß gehaltenen Briefe Jungs an Spielrein erstmalig mitveröffentlicht. Zusätzlich setzt das Vorwort von Johannes Cremerius Gegengewichte zu Carotenutos Lesart.

Wer die vorliegenden Tagebücher und Briefe von Spielrein mit etwas Spürsinn zu lesen bereit ist, stößt auf Spuren einer anderen Geschichte, in der diese junge Russin exemplarisch erscheint: Ungefähr gleichaltrig mit Helene Deutsch, Melanie Klein, Karen Horney und Marie Bonaparte, gehört sie zu der ersten Generation von Frauen, die auszogen, sich die Psychoanalyse als Erkenntnisinstrument anzueignen und einen eigenen Gebrauch davon zu machen.

In der Tat erlaubte es die Erforschung des eigenen Unbewußten, wie Freud sie 1900 in der 'Traumdeutung' vorgeführt hatte, eine innere Wirklichkeit für sich zu entdecken, die im Widerspruch stand zum schicklichen, von Begierde und Aggressivität gleichermaßen gereinigten Bild der bürgerlichen Frau. Sie erlaubte es, verschüttete Verbindungen zwischen Leiden und Leidenschaften freizulegen.

Eine Tagebuchnotiz der vierundzwanzig jährigen Sabina Spielrein berichtet vom vorerst noch heimlichen Vergnügen, hinter dem harmlosen Bild 'der sogenannten bescheidenen Mädchen' Anderes zu finden. Der Eintritt von Frauen als Theorieproduzentinnen in den bis 1910 ausschließlich von Männern gebildeten Kreis um Freud versprach aber auch Zugang zu Öffentlichkeit und erweiterten »Handlungsräumen«: die Realisierung anderer biographischer Entwürfe in der *äußeren* Wirklichkeit.

Spielreins Lebenszeugnisse gewinnen auf diesem Hintergrund eine zusätzliche Dimension: Über die Distanz von mehreren Jahrzehnten hinweg vermitteln sie etwas von dem nicht nur intellektuellen Abenteuer einer jungen Frau, die sich aufmachte, sich selbst und ihre Umwelt mit dem neuen Instrument der psychoanalytischen Theorie zu begreifen. Sie dokumentieren den Versuch, aus der ewigtöchterlichen Position des 'bescheidenen Mädchens' herauszufinden und über die Arbeit als Ärztin und Wissenschaftlerin einen Ort im öffentlichen Leben für sich zu beanspruchen – mit der ganzen Spannung zwischen neuen Möglichkeiten und Angst – vor Einsamkeit, vor Verlust – , die dabei entsteht.

'Bescheiden' nämlich will Spielrein nicht mehr sein: Bereits in jener Reihe beeindruckend mutiger Briefe, die sie auf dem Höhepunkt des Skandals an Freud richtet, um *ihre* Version der Geschichte (und damit ihre Wahrnehmung) zu behaupten,

formuliert sie scheinbar nebenhin ein Projekt: Sie will sich *liebend* von Jung *trennen.* Das heißt im Kontext: Raum für mehr als EINES beanspruchen, nicht wählen müssen zwischen 'Liebe' und dem Wunsch nach eigenständigem Denken, eigenen Entwürfen.

Inzwischen sind außer den Tagebüchern und Briefen auch Spielreins theoretische Arbeiten zugänglich, in einer Auswahl bei Brinkmann und Bose, seit kurzem auch vollständig im Kore Verlag. In diesen Texten, entstanden zwischen 1910 und 1923, dem Jahr ihrer Rückkehr ins inzwischen sowjetische Rußland, läßt sich das 'unbescheidene' Projekt weiterverfolgen: Sabina Spielrein besteht darauf, nicht einsträngig zu leben und zu denken. In den Aufsätzen finden wir Spuren einer intensiven Auseinandersetzung mit Musik und Linguistik ebenso wie Versuche, Alltagserfahrungen mit den kleinen Töchtern theoretisch produktiv zu machen. Aus vorsichtiger Distanz bearbeitet sie hier auch ein Stück eigener Geschichte: In ihrer ersten größeren Arbeit hört sie geduldig und sorgfältig einer psychotischen Patientin zu, protokolliert und übersetzt die Sprache des Wahns.

Nach Jahrzehnten aus dem Vergessen aufgetaucht, fordert uns Sabina Spielrein heraus, ihre Bekanntschaft zu machen. Wir können uns nicht anmaßen, sie zu *kennen* – die Distanz ist zu groß – , auch wenn es genug Versuche geben wird, ihr rasch wieder einen Ort im Bekannten zuzuweisen als 'Fall', als Opfer, als verkanntes theoretisches Genie. Etwas anderes, denke ich, verspricht weitaus mehr Vergnügen: uns von ihrer unbescheidenen Neugier verführen zu lassen.

Literatur:

»Sabina Spielrein«, hg. von Günter Bose u. Erich Brinkmann, Bd. II Ausgewählte Schriften, Brinkmann & Bose 1987, DM 48,

»Tagebuch einer heimlichen Symmetrie«. Sabina Spielrein zwischen Jung und Freud, hg. von A. Carotenuto, Vorwort von Johannes Cremerius, Kore Verlag 1986, DM 39,80

»Sabina Spielrein«, Bd. 2: Sämtliche Schriften, versehen mit ihren Fußnoten und ihren Anmerkungen, Kore Verlag 1987, DM 39,80

Literatur-Konkret 1987, S. 88

Eva Meyer

Das beharrliche Schweigen

Marguerite Duras' neues Buch hat keinen Anfang, keine Mitte und kein Ende. Es hat auch keine Geschichte. Sie gibt das ins Buch ab, was ihr nicht möglich zu leben gewesen wäre.

SIE sagen: 'Ich weiß nicht, was in mich gefahren ist.. ' Wie wenn sie von einer Nacht sprechen würden, die sie mit einem Fremden in einem Hotel verbracht hatten.« Tatsächlich aber sprechen sie von ihrer Beute beim Schlußverkauf, von alledem, was sie – die Frauen – so mitnehmen, weil es die Gelegenheit will und schon gar nicht, weil sie es nötig hätten. Um sogleich beiseitegelegt, erübrigt, vergessen, aufgegeben zu werden: *»Ich weiß nicht, was in mich gefahren ist...«*

In die Frauen gefahren ist »das materielle Leben«, so der Titel des neuesten Buchs von Marguerite Duras. Und das ist nicht nur der Schlußverkauf, sondern auch die Nacht, die sie mit einem Fremden in einem Hotel verbracht hätten. Denn jenes scheinbare Mißverständnis ist umkehrbar. *«Die Dinge werden verdreht von den Frauen. Sie sprechen untereinander nur vom materiellen Leben«.* Und das ist auch die Sexualität. Denn wie Marguerite Duras sagt: *»Sprechen heißt von der Sexualität sprechen. Und von der Sexualität sprechen heißt sich bereits inmitten der Sexualität befinden.«*

Daher auch hat ihr Buch *»weder Anfang noch Ende«,* nicht einmal eine Mitte und ist also auch keine Geschichte. Genauer gesagt ist es unmöglich, sein Genre zu bestimmen. Duras scheint mit einem Untertitel zu helfen: »Marguerite Duras spricht mit Jérôme Beaujour«, – nichts anderes als die Hingegebenheit an den Anderen, das unermüdliche Zu-Wort-kommen-Lassen-des-Anderen .

»An gewissen Malen, gewissen Tagen, zu gewissen Dingen«, wie es sich nicht verallgemeinern läßt und der Vereinnahmung zu irgendjemandes Geschichte seines Lebens fremd bleibt: »*Ich habe keine Geschichte«* – sagt Duras – , »so *wie ich auch kein Leben habe. Meine Geschichte wird täglich pulverisiert, zu jeder Sekunde an jedem Tag, durch die Präsenz des Lebens, und ich bin außerstande, klar zu erkennen, was man so nennen konnte: sein Leben. «*

Schreiben würde also außerhalb von sich stattfinden, in einer Konfusion der Zeiten: *»zwischen schreiben und geschrieben haben, zwischen geschrieben haben und noch schreiben müssen«,* was keine Frage des Übergangs oder der Übersetzung ist, von einem Zustand in einen anderen, sondern: Seine eigene Schrift lesen, noch bevor sie von den anderen entziffert werden könnte, hin zur Schrift der anderen, damit sie von ihnen gelesen werden kann. Was Marguerite Duras zu lesen gibt, ist ein deplaziertes Leben, auf sonderbare Weise älter oder auch verspätet, wo man nicht mehr weiß, was geschehen ist, außer daß es zu spät ist, um es zu leben: Die Schrift, die sich nicht um Fragen des Genres schert, ob etwas hätte sein können oder auch nicht, weil Duras, wie sie sagt, das ins Buch abgibt, was ihr nicht möglich zu leben gewesen wäre: Das Meer in »Sommer 80« oder auch das Schweigen, wie es beharrlich die Gesprächigkeit ihrer Einfälle durchzieht.

Ihre Einfälle: Das sind »Das Haus«, »Der Zug von Bordeaux«, »Die runden Steine«, »Die Kommode«, »Der Alkohol«, Einkaufslisten, die Liebe, die niemals unerwidert bleibt, mindestens glaubt sie nicht daran, sondern daß sie sich »materialisiert«: wie man sich liebt, daß man sich lieben muß. Und immer wieder ihre Bücher: *»Ich weiß nicht, ob Sie die Verkettung der Tatsachen verstehen, umso schlimmer... Ich wiederhole mich, umso schlimmer«,* Reste von Schrift, die sie heimsuchen. Sie: Das ist nicht eigentlich Marguerite Duras, das sind auch nicht die Frauen im Allgemeinen. In der suggestiven und auch traumlogischen Wendung Marguerite Duras' ist es die Literatur selbst. Das Schweigen, die Literatur, das sind die Frauen. »*Ob man dabei von ihnen spricht oder ob sie sie machen, sie sind es.«* Und nun erzählt sie doch eine Geschichte:

Die Geschichte vom Wasserabsteller, der an einem heißen Sommertag einer Familie die außerhalb des Dorfes wohnt, das Wasser abstellt. Die Familie wohnt also außerhalb des Dorfes, »*etwas daneben, ein bißchen anders, sagen wir zurückgeblieben«,* in einem ausrangierten Bahnhof, in großer Armut, außerstande, das Gas, die Elektrizität, das Wasser zu bezahlen. Der Angestellte des Wasserwerks kommt also mit dem Auftrag, das Wasser abzustellen. Der Mann ist nicht da, nur »*die etwas zurückgebliebene Frau mit einem vierjährigen Kind und einem Kleinen von eineinhalb.«* Der Angestellte weiß, daß es ein sehr heißer Sommer ist, da er ihn ja selbst erlebt, er sieht die Frau mit dem kleinen Kind und stellt das Wasser ab. An diesem Abend haben diese Frau und ihr Mann sich mit ihren Kindern auf die Schienen des immer noch am ausrangierten Bahnhof vorbeifahrenden Schnellzugs gelegt und sind zusammen gestorben.

»Der Angestellte hat gesprochen. Er hat gesagt, daß er gekommen sei, das Wasser abzustellen. Er hat nicht gesagt, daß er das Kind gesehen habe, daß das Kind dagewesen wäre, mit seiner Mutter. Er hat gesagt, daß sie sich nicht verteidigt hätte, daß sie ihn nicht darum gebeten hätte, ihnen das Wasser zu lassen. Das ist es, was man weiß... Er hatte keinen Grund, es nicht zu tun, weil sie ihn nicht gebeten hat, es nicht zu tun. Ist es das, was man verstehen soll? Es ist eine Geschichte zum Verrücktwerden.«

Man weiß auch, daß die Frau, nachdem der Wasserabsteller gegangen war, mit ihren Kindern zurückgeblieben und dann ins Dorf, in ein Cafe gegangen ist. Dort hat sie mit der Wirtin gesprochen. Man weiß nicht, was sie mit ihr gesprochen hat,

außer, daß es nicht über den Tod war. Duras nennt diesen Augenblick »Ereignis«, diesen Augenblick, »*als diese Frau mit ihren beiden Kindern von zuhause aufgebrochen ist, nachdem sie den Tod der ganzen Familie beschlossen hatte, mit einer Absicht, von der man nichts weiß, um etwas zu machen oder etwas zu sagen, was sie machen oder sagen mußte, vor dem Sterben«.*

Genau hier setzt Duras das Schweigen der Geschichte wieder ein, zwischen dem Augenblick des Wasserabstellens und dem Augenblick, in dem die Frau vom Cafe zurückgekehrt ist. »*Das heißt,« – so* Duras – »daß *ich die Literatur wieder einsetze, mit ihrem tiefen Schweigen.«* Genauer gesagt ist es dieser Augenblick, der Marguerite Duras anzieht, in diese Geschichte hineinzieht. Was nicht geschehen wäre, wenn diese Frau sich erklärt hätte, wenn es da nicht diese »*unergründliche Gewalt«* gäbe, dieses *»instinktive Vorgehen, das man zu ergründen versuchen kann, das man dem Schweigen überantworten kann.«*

In diesen paar Worten, den letzten, die der Bewerkstelligung des Todes vorausgehen, sieht Duras das Äquivalent des Schweigens zu Lebzeiten, in diesen Worten, wie sie von niemandem erinnert werden können, weil sie immer schon dem Schweigen verfallen sind. Und das ist kein geheimes Wort, das es herauszubringen gälte, sondern »das materielle Leben«, das das eigene Schweigen verschweigt. Der »*Zug der Zeit in meinem ganzen Leben. In der ganzen Ausdehnung meines Lebens«.* Die Schrift, noch bevor man davon sprechen könnte. Immer wieder.

Marguerite Duras:

»La Vie matérielle«, P.O.L., Paris 1987, ff 69,

Von Eva Meyer ist lieferbar:

»Zählen und Erzählen«, 1982, DM 28,-;

»versprechen« 1984, DM 14,-;

»Architexturen«, 1986, DM 18,-, alle Stroemfeld/Roter Stern

Literatur-Konkret 1987, S. 90

Ann Kathrin Scheerer

Humanismus und Marxismus

Dai Houying, eine Politikerin der siebziger Jahre, hat einen kitschigen, opportunistischen Bestseller geschrieben, der in China leider nicht aus diesem Grund verboten worden ist..

WÄHREND der Kulturrevolution war Dai Houying Funktionärin des chinesischen Schriftstellerverbandes und hat vielen Autoren das Leben schwer gemacht oder den Mund verboten. Jetzt, wo ihre politische Karriere nicht mehr zeitgemäß ist, schreibt sie Bücher, in denen die Helden dem derzeit in China per Kampagne heftig bekämpften »Humanismus« anhängen, mit der Folge, daß nun ihre Bücher von anderen Funktionären verboten werden. Daß sie Reue zeigt und die schadenstiftende Politik der Kulturrevolution, an der sie aktiv beteiligt war, nun selbst verächtlich macht, rechnet man ihr hierzulande an. Ihr Buch darf die berühmteste Chinoiserie zum Titel haben: »Die große Mauer«.

Eigentlich heißt es »Menschen, ach! Menschen«, und es ist ein schlechtes Buch. Der Stil – chinesisch wie deutsch – ist hölzern und miserabel. Es macht kaum etwas aus, daß die deutsche Übersetzung wieder einmal mühelos geschah. Warum nur müssen chinesische Sprichwörter immer und immer wörtlich übersetzt und dadurch lächerlich gemacht werden; Sinologen rächen sich hier am Objekt, so scheint es. Jede Person erzählt abwechselnd ein paar Seiten lang aus ihrem meist verpfuschten Leben oder gibt Gedanken her, die auch nicht besser sind. Nach zweihundert Seiten soll das alles einmal umgerührt werden, und ein Erzähler – anonym – fällt ins Buch. Dann geht es im Gänsemarsch weiter. Weil die Figuren so merkwürdig leblos sind, können auch die Verfasserin und ihre »Message« konturlos und unverbindlich bleiben. Ich fürchte, dies Buch ist das einer opportunistischen Bürokratin.

Zentrale Figur ist eine Frau – ihre Berufsbezeichnung ist so etwas Schreckliches wie: Hauptzellensekretärin der Abteilung für chinesische Literatur – , die aus politischen Gründen und, weil er eine andere schicker fand, von ihrem Mann verlassen wurde. Daraufhin tauft sie ihre gemeinsame Tochter um in »Enttäuschung«, was in der Anrede auch als »Dummerchen« verstanden werden kann. Die Frau leidet quer durch das Buch. Ihr ehemaliger Mann auch, denn er hat wieder die Falsche erwischt und zeigt am Ende wirkungslose Reue. Dann gibt es noch den Eigentlichen, der erstens die richtige Klassenherkunft hat (er war einmal ein ganz ganz armer Bauer), zweitens aufrichtig *ist,* weil er heimlich und unerfüllt liebt (nämlich jene leidende Frau und Mutter) und sich drittens mannhaft mit verbotenen Theoremen beschäftigt (nämlich dem »Humanismus«). Gleichzeitig raucht er weise Pfeife und wird von Dummerchen angehimmelt.

Dieser Kitsch spielt im Intellektuellen-Milieu der Nach-Kulturrevolution und stellt eine Reihe desillusionierter Menschen vor: Opfer und Täter, trotzige junge Männer, die den Namen »Hoffnung« tragen, verbissene und unbelehrbare Parteisekretäre, die mit intriganten Frauen verheiratet sind. Es soll eine »Aufarbeitung der eigenen Geschichte« sein, wie das Nachwort des Herausgebers nahelegt, geht aber über eine dreihundertseitenlange Rechtfertigung oh ne Geständnis nicht hinaus. Es ist der Versuch, das Mittun an einer schiefgelaufenen Epoche als »zu schwere Verantwortung gegenüber der Geschichte«, dem »Volk«, gar der »Nation« zu definieren. Bloß nicht richtige Menschen um Entschuldigung bitten. Bloß das nicht! Es hört sich dann so an:

»Der Mensch hat sich nur vor der Geschichte und vor sich selbst zu verantworten, andere Instanzen gibt es nicht.«

» *Vater, die Geschichte hat dir tiefe Wunden geschlagen: aber vergiß nicht, auch du trägst der Geschichte gegenüber Verantwortung.«*

«Aber wir waren damals leider noch nicht reif genug für diese Verantwortung. eher mußte die Geschichte für uns die Verantwortung übernehmen.«

»So jung zu sein wie Xi Wang (Hoffnung!) *heißt, noch glücklich zu sein. Die Jungen haben eine historische Pflicht, tragen aber noch keine historische Verantwortung.«*

»Daß er damals so gehandelt hat, lag an den besonderen historischen Verhältnissen.«

»Die Vergangenheit ist schon vergessen. Du kannst Geschichte auch als wertlosen Plunder ansehen, den man zusammenpackt und in eine Ecke wirft. Es ist wie beim Stricken. Wenn du was falsch gemacht hast, trennst du es wieder auf und strickst ein anderes Muster. Es wird was völlig Neues daraus. Niemand kann mehr die ursprüngliche Form erkennen.«

Das *ist* der Stoff für gewissenlosen Bürokraten-Kitsch. Das zentrale Motto, zusammenzusammeln auf Seite 92, lautet: »Staat-Gesellschaft -Volk-Volkes -Volk -Moral! - Vaters - Familie - Volk - Nation - Glanz- Licht-im-Hellen - das - Dunkel-Waffenruhe!-Waffenruhe!«

In China wurde das Buch zweihunderttausendmal verkauft, bevor es verboten wurde. Ein Hongkonger Raubdruck *ist* vorhanden. Verboten nicht etwa, weil es zu schlecht sei oder weitere Auflagen die eh knappen Papierbestände strapaziert hätten, nein, die heutigen Polit-Funktionäre finden dieses Buch gefährlich.- Armes China.

Auf den letzten hundert Seiten geht es darum, ob ein Manuskript des Helden über »Humanismus und Marxismus« veröffentlicht werden kann. Was genau in dem umstrittenen Werk steht, wird nicht expliziert, man kann es sich ungefähr zusammenreimen: *«Meine Vagabundenjahre haben mich daran gewöhnt, wie ein Stück Vieh angebrüllt und herumkommandiert zu werden. Für meine Ohren besteht zwischen »Lehrer He«, »Freund He« und «Hei, du da!« so gut wie kein Unterschied. Ich habe mir angewöhnt, als Mensch mit anderen Menschen umzugehen, und zwar nur als Mensch.«*

Dieser »Humanismus« des Helden ist völlig geschichtslos und tatsächlich Ausdruck eines politischen Mangels. Wenn es das ist, was chinesische Leser heute gerne kaufen, ist das Zeugnis von zweierlei: Die menschlichen Beziehungen sind durch die diversen politischen Eingriffe – »Bewegungen« genannt – völlig verhunzt worden, und die Ansprüche an Sprache und Inhalt von Büchern sind durch die »Kulturpolitik« der letzten zwanzig Jahre erbärmlich gesunken. Dai Houying hat als Politikerin der siebziger Jahre fleißig daran mitgewirkt, daß ein so schlechtes Buch wie das ihre heute ein Best-Seller werden konnte.

Zwei andere Chinesinnen haben bessere Bücher zu ähnlichen Themen geschrieben. Die eine, Yu Luojin, hat, weil sie wirklich radikale Formulierungen in Sachen Moral und Geschlechterbeziehungen gefunden hat und dafür verfolgt wurde, mittlerweile in der BRD um politisches Asyl gebeten und es erhalten. Ihr »Wintermärchen«, schmal, aber inhaltsreich, ist die Geschichte ihrer durch »Moral« und Politik verkorksten Männerbeziehungen. Die andere, Yue Daiyun, hat als intellektuelles Opfer aller politischen Bewegungen in der Geschichte der Volksrepublik China einer Amerikanerin ihre Biographie erzählt.

Dai Houying »Die große Mauer«, Hanser 1987, DM 39,80

Yu Luojin: »Ein Wintermärchen«, Engelhardt-Ng-Verlag 1985, DM 24,

Yue Daiyun: »Als hundert Blumen blühen sollten«, Scherz-Verlag 1986, DM 36,

Von Ann Kathrin Scheerer erschien zuletzt:

»Zopfkopf«. Eine Geschichte aus dem China von heute, rororo rotfuchs 1986, DM 6,80

Literatur-Konkret 1987, S. 91

Karin Reschke

Papierene Leidenschaften

Die Heldin der Erzählung von Yoko Tawada unternimmt eine Reise im fremden Land: zu Büchern im Leben und im Kopf.

ERZÄHLT wird eine kleine Geschichte: »Bilderrätsel ohne Bilder«. Die Japanerin, Yoko Tawada, hat sie geschrieben. Diese Geschichte spielt hierzulande, denn die Autorin studiert Germanistik und Romanistik in Hamburg. Berichtet wird von einer Reise mit der Bahn in eine Kleinstadt. Eine Reise zu den Büchern. Die Heldin der Erzählung wird eine Ausstellung handgemachter Bilderbücher besuchen. Ihre Leidenschaft gilt den Büchern, den geschriebenen, bebilderten und den Büchern, die noch nicht geschrieben sind, die im Kopf entstehen und vielleicht nie zu Papier gebracht werden. Yoko Tawadas Phantasie bewegt sich auf recht anschauliche Weise im Reich der Bücher.

Für sie werden Menschen zu Büchern, die sich öffnen und schließen, in denen man lesen kann und manchmal nicht begreifen, was in ihnen vorgeht, was sie nicht zu erzählen haben oder lieber zwischen die Zeilen geschrieben wissen wollen. Das Buch, die Bücher sind in den Augen Yoko Tawadas kultureller Mittelpunkt, und weil nur die Bücher die Aufmerksamkeit der Fremden erregen, wird die Fremde um sie her zum vertrauten Buch, aufgeschlagen, die Seiten berührt, handlich, sinnlich, wie Menschenhaut. Was in den Büchern steht, in welcher Sprache sie geschrieben sind, wird vorerst zur Nebensache erklärt, denn das Buch ist eine eigenständige Gattung, überall auf der Welt zu finden und für jedermann im Grunde zugänglich.

Auf dieser Reise zu den Büchern begegnet die Heldin anderen Reisenden, aber anstelle einer Beobachtung des Augenblicks tritt die Geste. Die Mitreisenden werden als Gesten beschrieben, als von außen gesehene Erscheinungen, die in ihrem jeweiligen Buch des Lebens blättern. Die vorbeifliegende Landschaft ist der Bilderflut entnommenes Foto, schwarzweiß, aus einem Reiseprospekt. Yoko Tawada reist mit dem eigenen Buch im Kopf zu den Büchern, die sie sehen will, anfassen will, sich aneignen will. Was sie sich unterwegs ganz und gar nicht aneignen will, ist ihre vergangene Liebe und die vollzogene Trennung von einem blonden Mann.

Scheinbar nebenher auf der Fahrt, gehen die Wege der Erinnerung an die erste Begegnung, das Zusammensein und die fast gleich zeitig spürbare Entfernung vom Geliebten. Die Gesten der Berührung und des Auseinanderstrebens sind mehr als jedes Wort, sollen verständlicher machen, was Mann und Frau zusammenbringt und wieder voneinander scheidet. Die Sprache als verbindendes Medium reicht nicht aus, die Unterschiede zwischen dem Fremden, ihrem Liebsten einerseits, und der Fremden aus Japan andererseits, darzustellen. Zur Gestik der Liebe und Loslösung von der Liebe gesellt sich das Schweigen der Autorin oder die Unmöglichkeit, ihre Gefühle mit den entliehenen Worten einer fremden Sprache auszudrücken.

Auf dreizehn Seiten gelingt es Yoko Tawada, behutsam den Bogen von Kultur zu Kultur zu spannen, ohne den Blick auf das Exotische hier und das Exotische dort besonders hervorzuheben. Der zarte Ton der Erzählung, der sprachliche Gestus, leidet dennoch, nach meiner Lesart, an der Übertragung aus dem Japanischen ins Deutsche. Oftmals unbeholfen kommen die Sätze daher, schwerfüßige Worte erdrücken die leicht gesponnene Atmosphäre, klingen falsch und sind dem Rhythmus des Erzählflusses abträglich. Worte, wie »Fragenkatalog« und »Kontext« gehören nicht in einen assoziativen Text, und mit einem Halbsatz, wie diesem: »...der feine Regen teilte mein Behagen in Fragmente«., läßt sich beim besten Willen nicht an eine unvollständige Empfindung denken.

Der konkursbuchverlag, der in seinem Japanheft Nr. 16/17 von 1986, die Autorin Yoko Tawada mit einer Handvoll Gedichten vorstellte, hätte sich für die eigenständige Publikation des Werkleins viel mehr Zeit nehmen sollen. Zum einen ist eine Erzählung von dreizehn Seiten für ein Debut etwas mager, vor allem, wenn es mit der Übertragung ins Deutsche hapert, zum anderen erscheinen mir die bereits im Japanheft publizierten Gedichte, sowie drei bis vier noch unveröffentlichte Verse, die der Erzählung angehängt werden, nur Füllstoff zu sein, wenige Talentproben in einer aufgeblasenen »Menge« Buch. Auch die Zweisprachigkeit der Ausgabe und ihre kostbare Aufmachung täuschen nicht darüber hinweg, daß hier mit noch unzureichenden Mitteln der Zweck des ungeschriebenen Buches im Kopf erfüllt werden soll.

Yoko Tawada: »Nur da wo du bist da ist nichts«, konkursbuchverlag 1987, DM 25,

Von Karin Reschke ist zuletzt erschienen: »Margarete«, Rotbuch 1987, DM 18,

Literatur-Konkret 1987, S. 92

Ingeborg Weber-Kellermann

Die Lektüre wird zum Gespräch

Nicht nur ihre »Gemeinde«, auch Ingeborg Drewitz selbst hätte Gefallen gehabt an dieser klug und einfühlsam zusammengestellten Anthologie ihrer verstreuten Kurzgeschichten, Essays und Reden.

ERICH Fried hat seine freundschaftlich ehrende Gedenkrede an die Schriftstellerin Ingeborg Drewitz, die er im Januar 1987 in der Berliner Akademie der Künste hielt, dem Band vorangestellt. Ich habe nachgezählt: Es sind, angeordnet in neun größeren Komplexen, 35 Beiträge, die das reich facettierte Spektrum im Werk einer begabten Frau widerspiegeln. Das meine ich ganz wörtlich, tritt sie uns doch jedesmal wie in einem Spiegel persönlich entgegen.

Dieser Eindruck vermittelt sich selbst in den Kurzgeschichten, mit denen die Sammlung beginnt. Sie verlaufen ganz unkompliziert, drängend geschrieben und im Grundton melancholisch, schwermütig, ja: schwerblütig, so daß bereits die Erwähnung eines freundlichen Blickes zwischen einer jungen Mutter, die gerade ihr Kind verloren hat, und einem alten einsamen Mann auf der Parkbank vor dem Bahnhof den Leser aufatmen läßt. Am tiefsten hat mich die Geschichte »Der eine, der andere« berührt, die dem Kapitel den Namen gibt: Ein vor 1961 aus der DDR geflüchteter Lehrer steht im Mittelpunkt, der mit seinen Schulerinnerungen nicht fertig wird – verlorene Identität im Bild eines Wartesaal-Lebens.

Von literarischer und literaturwissenschaftlicher Qualität sind ihre Porträts, biographisch zuverlässig recherchiert, so weit ich das beurteilen kann, und meisterhaft mit schwesterlicher Sensibilität gezeichnet: der »Brief an Bettine von Arnim«; Rahel Varnhagen als »Poetin des ICH« und damit der positive Weg einer Einzelnen und Einsamen in die Individualität, will heißen in die Moderne; das Leben der »Gertrud Bäumer« als Repräsentantin der bürgerlichen Frauenbewegung; das Porträt der Dame »Marie-Luise Kaschnitz«; aber auch »Leben und Werk von Adam Kuckhoff« und von »Günther Weisenborn«, dem Ermordeten und dem Überlebenden aus der Widerstandsgruppe der sogenannten »Roten Kapelle«. Ingeborg Drewitz ist diesen Persönlichkeiten und bringt sie ganz nahe kraft ihres immerwährenden Engagements, mit dem sie ihre Leser anrührt, ohne jedoch lehrhaft den Zeigefinger zu erheben. Wer angefangen hat zu lesen, wird aus dieser Berührung nicht mehr entlassen.

»Engagiert leben« heißt für die Drewitz politisch leben. Das war ihr wohl seit ihrer Kindheit in dieser merkwürdigen Viergenerationenfamilie von Anfang an vorgegeben, wie sie es in ihrem autobiographischen Roman »Gestern war Heute« geschildert hat. Ich habe mich am meisten von ihren autobiographischen Beiträgen angesprochen gefühlt, die ich mir näher zusammengerückt gewünscht hätte. Nur ein paar Jahre älter als sie habe ich ähnliche Erinnerungen, dazu Berlinerin wie sie, aufgewachsen in Wilmersdorf in der Nachbarschaft ihres Stadtteils Friedenau, und wie mir scheint, haben wir sogar dieselbe Schule besucht, ich wohl in der Obertertia, als sie in die Sexta kam. Die Berliner Bombennächte mußte ich ebenso erleben wie sie.

Doch da hören zu meiner Beschämung die Parallelen auf, denn ich habe nicht so früh begriffen und durchschaut, was der Nationalsozialismus bedeutete, wie dieses erstaunliche Kind und junge Mädchen: »Zu *begreifen, daß Faschismus auch in seiner nationalsozialistischen Übertreibung nicht bedeutet, daß alle Faschisten oder Nazis sind, ist meine Erfahrung in diesem Haus* (ihrem Wohnhaus in Friedenau, d.A.). Zu *begreifen, daß Faschismus die Verweigerer übergeht, als seien sie nichts, ist meine Erfahrung in diesem Haus. Zu begreifen, wie blinder Gehorsam die wenig Begabten, die Unterprivilegierten und die Hochbegabten, Ehrgeizigen verändert ist meine Erfahrung in diesem Haus. Zu begreifen, was Ohnmacht heißt, ist meine Erfahrung in diesem Haus. Zu begreifen und nicht mehr vergessen zu haben, daß die Grenze zwischen Schuld und Mitschuld, zwischen Betroffensein und Opfersein nicht genau auszumachen ist, ist meine Erfahrung in diesem Haus.«*

Gestützt, geschützt von ihrer Mutter, der einstigen verzichtenden Pianistin *(»Ich wünschte sie immer am Klavier.«),* dieser Vorbild-Mutter, mit der sie über die Juden und über die Gasöfen sprechen kann, wird ihr humanes Bewußtsein, ihr Mitleiden und Helfenwollen geschärft und ständig wach gehalten. Die Auseinandersetzung mit dem Faschismus, den Frauen in der Friedensbewegung und immer wieder Frauenschicksale, Ehe und Familie: das sind ihre Themen.

Hier gelingen ihr treffende Zeitanalysen, zum Beispiel über die »patriarchalische Politik der Adenauer-Ära«. Sie betont, wie gern die Frauen damals aus dem Berufsleben ins Heim und an den Herd zurückkehrten nach den Überbeanspruchungen der Kriegsjahre und der politischen Einvernahme bei den Nazis. Darüber erklärt sie die Emanzipationsträgheit dieser Kriegsgeneration. Die überschnelle wirtschaftliche Nachkriegsentwicklung, die einer weiblichen Emanzipation im Wege stand, geißelt sie auch in ihrem nachdenklichen Prometheusaufsatz.

Immer wieder sind es die eingestreuten persönlichen Erfahrungen, die ihren Beiträgen zu einer ganz direkten Wirkung verhelfen. Als besonders wichtig habe ich den Aufsatz »Frau und Mann – emanzipatorische Lebensprozesse« empfunden. Hier formuliert sie in ihrer unprätentiösen, ehrlichen, direkten Sprache die Gegenwartsproblematik der Geschlechter und trifft den Kern:

»Wenn nicht alles tauscht, läßt die hochtechnisierte Welt den Mann nicht mehr frei, ist der Rollenzwang für ihn zur einzig möglichen Selbstdarstellung geworden, der seine Phantasie verengt, seine Intelligenz forciert und seine Persönlichkeit zugunsten der Rolle, der Karriere beschädigt hat, gleich ob im System der freien oder der sozialistischen Marktwirtschaft. Wahrend die Frau, die sich Geburten und Aufzucht ihrer Kinder leistet, noch einmal die Spielräume betritt, noch einmal die Ungebundenheit der Intelligenz probiert und sich, wenn auch nur für wenige Jahre, – allerdings sind es die vitalsten ihres Lebens – auszuschließen übt« Das verändere ihre Einstellung zur Karriere und gebe ihr eine gewisse Souveränität. Sie gewinne damit *»den Vorsprung entlassener Sklavinnen, die unverbrauchte Intelligenz, den unroutinierten Lebenswillen Weil die Chance, die Partnerschaft, das Paar neu zu erproben, gegeben ist «* Dem kann nachsinnen und wird zustimmen, wer die Gesellschaft als den Ablauf dynamischer Prozesse versteht und die »Familie« nicht als eine statische Größe mißversteht.

Man muß dieses Buch nicht in einem Zuge lesen, wie ich es jetzt getan habe. Man sollte wählen und oh darauf zurückgreifen. Die Lektüre wird dann jedes Mal wie ein Gespräch wirken mit einer sympathischen, ein wenig strengen, sehr aufmerksamen Frau, die uns noch viel zu sagen gehabt hätte.

Ingeborg Drewitz: »Die ganze Welt umwenden«. Ein Lesebuch. Herausgegeben von Uwe Schweikert, Claassen 1987, DM 29,80

Von Ingeborg Weber-Kellermann erscheint jetzt:

»Landleben im 19. Jahrhundert«, C. H. Beck 1987, DM 68,-

Literatur-Konkret 1987, S. 93

Maria Neef-Uthoff

Das gewöhnliche Leiden

In ihrem neuen Roman hält Gabriele Wohmann ihre Zeitgeistkonserven fest am Gängelband und läßt sie nur das tun, was man von ihnen erwartet.

EIGENTLICH geht es um Liebe. Eigentlich geht es darum, daß zwei sich nicht kriegen, die sich nicht wollten. Sandra Hinholz, Blockflötenlehrerin, und Anton Asper, ein schon etwas grauer höherer Angestellter, beginnen auf einer Dienstreise in Portugal eine Liebschaft und führen sie aus Angst vor Nähe nicht zuende.

Es geht um das Zugerichtetsein, die innere Zerstückelung und das Altwerden besserer Leute, die zwischen Gerresheim und Wuppertal leben. »Der Flötenton« heißt der neue Roman von Gabriele Wohmann, die sich hier zur Aufgabe gemacht hat, Zeitgeschehen mit Persönlichkeitsstrukturen in Verbindung zu setzen. Es sei gleich vorneweg gesagt: Das Werk ist mißlungen, weil die Absicht so penetrant moralisch und zeigefingerhaft im Vordergrund steht. Zeit der Handlung ist der Mai und die Monate drauf nach der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl. Thema *ist* die Katastrophe, die peripher bleibt, weil längst andere, gewöhnlichere und nicht als solche erkennbare Katastrophen die Persönlichkeiten beschädigt haben.

Da ist Emily, die Schwester von Anton, die durchdreht, die alte Mutter, die einen eigenartigen Rausch beim Lesen anonymer Briefe kriegt, da ist Lydia Tulpen, emanzipierte talk show Meisterin, die Frau von Anton – ein eiskaltes feministisches Karriereweib mit Löwenmähne – , die sich nicht fürchtet, einem Aidskranken die Hand zu geben und aus seinem Glas zu trinken. (Eine ziemlich böse, offensichtliche Persiflage der Autorin auf die Fernsehjournalistin Lea Rosh, die uns genau diese Story in Radio Bremen leibhaftig präsentiert hat.)

Ein bißchen Klatsch, ein bißchen Liebe, ein bißchen Tschernobyl, ein bißchen Psychopharmaka, ein ins Heim abgeschobener Sohn mit Down-Syndrom, ein schlechtes Gewissen und Langeweile, das sind die Essenzen des Lebens, die Wohmann uns bietet.

Es könnte sogar ein netter Roman mit Tiefgang sein, wenn Wohmann ihre Personen mal ein bißchen losließe, wenn sie sich nicht so an sie klammern würde wie eine Mutter an ihre Kinder. Sie hält sie am Gängelband und läßt sie nur das tun, was man von ihnen erwartet.

Siehst du, muß man am Schluß des Buches zu Emily sagen, siehst du, hättest du mal genauer auf dich aufgepaßt, hättest du mal nicht so viel Lebenslüge betrieben. Daß du jetzt wahnsinnig geworden bist, war abzusehen. Warum hast du dir auch immer was vorgemacht? Warum hast du deinem Freund Samuel Speicher die Tipparbeiten gemacht? Warum hast du dich selbst nicht ernst genommen? Und dann guckt man sich die Mutter an und weiß Bescheid. Dieses ängstlich verklemmte Muttergeschöpf von über achtzig konnte ja gar nichts anderes hervorbringen.

Und in all diesen Personen findet man ein Vorurteil Wohmanns wieder: Mitgefühl, Verständnis für die eigene Seele, Liebe, das gibt es nicht. Wohmann klammert selbst die Möglichkeit solcher Gefühle so entschieden aus, daß man beim Lesen das Gefühl kriegt, man hat es mit Konserven zu tun. Das ist haargenau in die Plastikseele des Zeitgeistes getroffen. Aber es fehlen der Bruch, die Kritik und die Trauer. Wohmann glaubt dem Zeitgeist, und das macht ärgerlich.

Alle laufen mit einem kalten Herzen herum in diesem schönen, sonnigen Tschernobyl Mai, und das Leiden ist etwas ganz Verstecktes. Und Sandra, die durch und durch als positiver Gegenpol gedacht ist, leidet überhaupt nicht. Sie versucht, Anton in der Art der Frauen, die zuviel lieben, zu manipulieren und schafft es nicht. Aber an Sandra hat die Autorin sich richtig vergangen. Man fragt und schämt sich, warum ausgerechnet sie so ignorant dem Reaktorunglück gegenübersteht, diese Konstruktion der überlustigen, viellachenden Frau, die, natürlich, nur auf diese seichte Art durchs Leben rennt. Auch wieder so ein Vorurteil von Frau Wohmann.

Diese Sandra ist übrigens die erste dicke Frau, die mir über den Weg läuft, die sich stolz ihrem Geliebten nackt präsentiert, und gutmütig fröhlich lacht, wenn ihr zukünftig Geliebter sie für schwanger hält; die dann wirklich ohne Nebengedanken bleibt, auf die die Autorin an anderen Stellen so ungern verzichtet, so daß man alles oft doppelt und dreifach serviert bekommt: »*Vor drei Tagen habe ich ihn noch gar nicht gekannt, fiel ihr ein. Vor drei Tagen habe ich überhaupt noch nicht gewußt, daß du existierst.« So* bleibt den Lesern wenigstens kein Platz zum Nachdenken und Rumphantasieren.

Über 480 Seiten monologisiert und dialogisiert es vor sich hin, wobei das moderne Vermeiden der Anführungszeichen bei den Dialogen nicht darüber hinwegtäuscht, daß die Autorin damit Schwierigkeiten hat. Wie holperig klingt das Umgangssprachliche! Wie peinlich diese trivialen »ha, has«, die den Personen in den Mund geschrieben wurden. Wie ermüdend die vielen »dochs« und »nurs« und »sos« und »nichts« und »ja, Jas«.

Gabriele Wohmann:

»Der Flötenton«, Luchterhand i987, ca. DM 39,80

Literatur-Konkret 1987, S. 94

Hannelore Heinrichs

Here comes »Winston« Julie Burchill

Julie Burchill zur Weltpolitik: Warum hat die Sowjetunion England nicht überfallen, obgleich es nicht weiter entfernt von ihr liegt als Grenada von den USA?

Who? Julie Burchill. Wie heißt das Buch? »Julie Burchill über...« Essays und Kritiken über alles, was in der Kultur-Polit-Szene von Pop bis Prince kreucht und fleucht. Herausgegeben von der Zeitschrift »Spex«, und derartig mit sprachlichen Gags bestückt, daß selbst ein ehrenwerter Kulturredakteur einer ebensolchen Zeitschrift nicht umhin konnte, das eine oder andere Bonmot umgestaltend zu klauen. Es ist allerdings verführerisch. Zum Beispiel die Formulierung *»...ist häßlich wie Ringo Starr, und singt wie ein Hamster unter der Folter«,* führte bei mir um Haaresbreite zum Tod durch Ertrinken in der Badewanne, als Folge eines Lachanfalls. Wen sie damit meinte? Yoko Ono.

Spätestens an dieser Stelle wurde ich zum Burchill-Fan. Derlei Bissigkeiten hat es viele. Allerdings ist ein gesundes Mißtrauen gegenüber der stellenweise allzu flotten Übersetzung angebracht, da die Formulierungsakrobaten von »Spex« häufig ein wenig tief in die Sprüche-Kiste gelangt und möglicherweise am Original vorbeifabuliert haben. Wie dem auch sei, Julie Burchill, von ihren englischen Landsleuten mittlerweile in »Winston« umbenannt, der bekanntermaßen Rauchen für die gesündeste Sportart hielt, rechnet mit allem ab, was ihr unter die Tasten kommt.

Besonders die diversen Jugendkults haben es ihr, dem End-Twen, angetan. Gnade vor ihr finden nur wenige Ausnahmen. Eine davon ist John Osborne, der, wie sie mit dem gebührenden Klassenbewußtsein ausgestattet, nicht etwa vom College flog, weil er den Direktor geohrfeigt, sondern die königliche Familie geschmäht hatte. Wenn Julie Burchill über die hinlänglich zitierten »zornigen jungen Männer« herzieht, liest sich das *so:* » *Was die Zornigen tatsächlich gemein hatten, war der Grund ihres Zorns. Es war Klassenkrieg – falls man eine Kombination aus Karrierestreben und dünnbrettbohrenden Mißmut als Krieg bezeichnen kann – verbrämt als Kinderkreuzzug, alles Schmieröl fürs gnadenlose Getriebe des Jugendkults.«*

Und wie stehts mit der Auffrischung des – vielleicht – ein bißchen abhanden gekommenen Anti-Amerikanismus? Mit beeindruckender Klarheit und gehörigem Sarkasmus befaßt sie sich mit dem »Phänomen« Amerika und läßt keinen Zweifel daran, von wem diese US-Amerikaner abstammen. Nämlich von europäischem Gesindel jeder Couleur, deren erste und vornehmste Aufgabe darin bestand, den amerikanischen Kontinent von seinen Ureinwohnern zu befreien, sich den Besitz von Land und Bodenschätzen anzueignen, und deren erste Bürgerpflicht nach wie vor in der Ausbeutung dieses und anderer Länder besteht.

Gleichermaßen herzerfrischend ist ihre unverhohlene Sympathie für den Kommunismus, ohne sich von irgendeiner Ideologie beirren zu lassen. Am Beispiel der geografischen Lage Grenadas zu den USA und Englands zur Sowjetunion, macht sie überzeugend deutlich, daß die Amerikaner so viel oder so wenig Anlaß hatten, Grenada zu überfallen, wie die Sowjets England. Letztere befinden sich ja auch immer noch innerhalb ihrer Landesgrenzen. Dies alles ist beschrieben in dem Artikel »Auf dem Wunschzettel: Das Ende Amerikas«. Wie wir wissen, ist dieser Wunsch bisher nicht in Erfüllung gegangen, aber Weihnachten kommt bestimmt.

»Julie Burchill über Prince, Pop, Elvis, Kommunismus etc.« Kiepenheuer & Witsch 1987, DM 16,80

Literatur-Konkret 1987, S. 94

Ingrid Strobl

Alle sind miteinander verwandt oder?

Seltsame Geschichten erzählt Fabrizia Ramondino: über eine verfaulende Gesellschaft und verfaulende Menschen. Es sind Geschichten ohne jeden Ausweg.

DE alte Dame ist so fett, daß sie sich nicht ohne die Hilfe eines Dieners aus dem Sessel erheben kann. Das kleine Mädchen hockt auf einem Baum und kackt in den Garten – wie es die Vögel tun. Als der Haufen entdeckt wird, lügt Nuria – es werden wohl die Bauern oder die Zigeuner gewesen sein: *»Nach dieser Antwort, diesem Verrat, begriff Nuria, daß sie sich selbst nicht trauen konnte. Sie begann sich zu verachten.«* Zwei andere Mädchen wachsen auf wie Zwillinge. Die Mutter des einen ist die Gattin des Notars und Gutsbesitzers, die Mutter des anderen die Amme. Die beiden Mädchen werden voneinander getrennt, sie werden erwachsen: Die eine endet im Suff, die andere in der Psychiatrie.

Seltsame Geschichten erzählt die Italienerin Fabrizia Ramondino. Geschichten aus Andalusien, von den spanischen Inseln, aus Italien. Geschichten vom Untergang der »guten« Gesellschaft der Gutsbesitzer und Notare, Erzbischöfe und Präfekten. Erzählt wird vom Verfall uralter Gewißheiten und Sicherheiten, Normen und Traditionen zur Zeit des Faschismus und des zweiten Weltkriegs, am Beispiel der Frauen.

Der wirkliche Krieg berührt diese` Gesellschaft kaum. Da schlägt gelegentlich eine Bombe ein, da muß man einmal in einen Luftschutzkeller oder zur Verwandtschaft auf dem Land flüchten, da gibt es ab und an weniger zu essen, da hat ein Dienstmädchen ihren Sohn, einen Roten, im Wald versteckt. Andeutungen, Skizzen zeitlicher Einordnung.

Der wahre Krieg findet in den Häusern statt, in den Kindsbetten, den mit schweren Tüchern verhangenen Schlafzimmern der Frauen, den Gärten, in denen sich die Kinder herumtreiben. Die Schlachtfelder sind die Körper und Seelen der kleinen Mädchen und erwachsenen Frauen. Mädchen werden vom Vater oder dem Liebhaber einer Dienerin sexuell mißbraucht. Sie versuchen sich als Rebellinnen und ersticken schließlich doch an der klebrigen Langeweile und Sinnlosigkeit eines Frauenlebens in ihren Kreisen, in den Fesseln der Ehe.

Nichts stimmt. Die Tochter aus gutem Hause hat einen angeborenen Affenschwanz. Die angesehene Gattin des Rechtsanwalts war vor ihrer Heirat Kurtisane. Der Sohn und Erbe des Gutsbesitzers wird schwul werden. Die herrschaftlichen Räume verkommen, weil zu viele Menschen darin leben, weil die ganze große Familie auf dem einen, vom Krieg verschonten Landsitz zusammenwohnt. Die Frauen bleiben den ganzen Tag über auf ihren Betten liegen. Die Kinder denken sich sonderbare Spiele aus. Die Dienstboten kämpfen vergeblich gegen den Dreck an.

Die Gesellschaft verfault. Die Menschen verfaulen. Als der Krieg zu Ende ist, haben die Männer ihre Identität verloren. Der Präfekt läßt seinen Angestellten, der ihm im Laufe der Zeit immer ähnlicher wurde, seine Rolle als Präfekt spielen, während er selbst in die Rolle des Angestellten schlüpft. Die Frauen, die nie eine Identität haben durften, die nur lebten, solange sie rebellierende Kinder waren, betäuben sich mit Wein, hoffnungslosen Liebschaften und Tagträumen, bis sie schließlich absterben, welke Blätter, die schon viel zu lange am Baum hingen.

Wie aus einer verstaubten Laterna Magica leuchten die abstrusen Geschichten dieser Menschen auf – und drehen sich endlos im Kreis. Am Ende des Buches hat man den Eindruck, daß alle irgendwie miteinander verwandt sind, daß der Liebhaber des alten Barons aus der letzten Erzählung der Bruder der kleinen Nuria aus einer der ersten Erzählungen ist.

Sie sind auch miteinander verwandt: als der schwache, überlebte Teil ihrer Klasse, der Teil, der von den Veränderungen, die der Krieg mit sich brachte, zwar nicht hinweggefegt, aber langsam zersetzt, aufgelöst wurde. Träge Nutznießer ihres feudalen Hintergrunds, zu unbeweglich, um nach der zynischen Herren-Weisheit Tancredis zu handeln, des Neffen des alten »Leoparden« aus Lampedusas Roman: »*Wenn wir wollen, daß alles bleibt, wie es* ist, *dann* ist *nötig, daß alles sich verändert«* Die Frauen, die einzigen, die etwas verändern wollten, ihr eigenes Leben zumindest, und damit nichts bleibt, wie es ist, auch sie bleiben in diesem zähen, sumpfigen Boden stecken, es gibt keinen Ausweg.

Zumindest läßt ihnen die Autorin keinen Ausweg. Lapidar, im trockenen Tonfall alter Chroniken erzählt Fabrizia Ramondino Geschichten von Absonderlichkeiten und Wahnsinn, die jeden Dekadenz-Autor zu einem fünfbändigen Romanwerk verführen könnten. Doch kaum hat man sich hier an die sperrigen Personen Fabrizia Ramondinos gewöhnt, ist die Erzählung zu Ende. Manchmal entsteht beim Lesen Überdruß, das Gefühl: ein unnötiges Buch. Und dann liest man doch weiter, wie unter Zwang: Dem Zwang einer guten Erzählerin.

Fabrizia Ramondino: »Die Vögel der Narcis«. Zehn Erzähl. Aus dem Ital. v. Maja Pflug Arche 1987, ca. DM 32

Literatur-Konkret 1987, S. 96

Marlies Janz

Ästhetik und Theorie

Sind wir weitergekommen mit den Fragen nach einer »weiblichen Ästhetik« und einer »weiblichen Schreibweise«? Einige Wissenschaftlerinnen sind ins feministische Biedermeier versunken, aber es gibt auch ermutigende Beispiele.

PORTIO statt Ratio, Speculum statt Brille, Anemone statt Amazone« – das waren Mitte der siebziger Jahre die sarkastischen Töne eines kritischen und politischen Feminismus, der sich, damals schon, gegen die ganz ins Frausein versunkene neue Weiblichkeit wandte. Mit Witz, Scharfsinn und Ironie wurde polemisiert gegen den Rekurs auf die weibliche Körperlichkeit oder gar auf eine den Frauen unterstellte größere Nähe zur Natur und überhaupt gegen das ganze larmoyantselbstgefällige Gerede von den Frauen als den besseren Menschen. Den richtig frauenbewegten Frauen aber – so erfahren wir's aus den Bestsellern von heute – ging erst viel später der Glaube an das weibliche Wesen verloren.

Der Nato-Doppelbeschluß von 1979 – so können wir es jetzt lesen bei Christina Thürmer-Rohr – war schuld daran, daß es mit der Hoffnung auf das Ende des Patriarchats (des *ganzen* Patriarchats, versteht sich) aus war. Derselbe Nato-Doppelbeschluß freilich zeitigte bei anderen Frauen, wie wir heute erfahren, genau das Gegenteil: nämlich die Überzeugung, daß Frauen doch die besseren Menschen sind, und das heißt ja denn wohl auch, die Lichtbringerinnen in dieser katastrophalen Welt. So hin- und hergeworfen zwischen Hoffnung und Desillusion, kehre ich lieber zum kritischen Feminismus der hiesigen Anfänge zurück, der noch keine Nato-Doppelbeschlüsse brauchte, um einfache Erkenntnisse zu formulieren.

Vielleicht sind wir ja doch, wenn schon nicht allgemein in der feministischen Theorie, so doch in der Ästhetik und Literaturtheorie ein bißchen weitergekommen? Ich lese etwas über »Weibliches als Verfahren« (Eva Meyer), rätsele noch herum, was das denn wohl sein könnte, da fällt mir schon das genaue Gegenteil in die Hände: »Kritische Überlegungen«, heißt es da – und es macht natürlich neugierig, wenn Überlegungen sich selbst schon »kritisch« finden – , »zur Konstitution des Weiblichen als Verfahren oder Schreibweise« (Sigrid Weigel).

Warum nur, frage ich mich, ist in diesen »kritischen Überlegungen« nicht die Rede von dem einige Jahre früher erschienenen Buch von Eva Meyer, »Zählen und Erzählen«, in dem just die Theorie, auf die unsere Nachdenkerin sich doch wohl bezieht, mit einer hierzulande seltenen Anstrengung des Begriffs vorgedacht und entwickelt worden ist? Beim Weiterlesen stelle ich fest, daß die Nachdenkerin sich in diesem Punkt treu bleibt. Nirgendwo nennt sie im Zuge ihrer aneinandergereihten Paraphrasen literarischer Texte der Gegenwart, die zumeist in ihren früheren Aufsätzen ohnedies schon zu lesen waren, die theoretisch relevante Literatur, die es zur Sache schon gibt. Auf einigen Dutzend Seiten kann die ganze autobiographische und Selbsterfahrungsliteratur der siebziger und achtziger Jahre nacherzählt werden, weil der Essay von Jutta Kolckenbrock-Netz und Marianne Schuller, der mit diesem ganzen Zeug aufgeräumt hat, zwar in einer Alibi-Fußnote an beliebiger Stelle erwähnt, aber weder erkennbar in die angehängte Bibliographie aufgenommen noch wirklich zu Rate gezogen wird.

Und so drischt denn diese »Stimme der Medusa« – das ist der Titel des Buchs – nur alle Phrasen, die im unkritischen Teil der Frauenbewegung immer schon zu hören waren. Das wirklich Neue heute sei, ist beispielsweise zu lesen, der Blick aufs Weibliche als *»Energie«,* die den *»Logozentrismus der phallischen Ordnung«* unterlaufe. Da ist er wieder – als neuer Blick verkauft – : der schöne alte weibliche Vitalismus, den unsere ausgedörrten Logozentriker in ihrer maroden »phallischen Ordnung« so unendlich lieben.

Im feministischen Biedermeier der achtziger Jahre bleibt uns nichts erspart. Was wir einmal an Frechheiten hatten – und dazu gehörte auch »Das Lächeln der Medusa« (nicht die Stimme, nein, das Lächeln) – wird heute oberschülerinnenhaft imitiert und neutralisiert. So wird aus dem Kalauer »Anemone statt Amazone«, der nicht mißverstanden werden konnte als Aufruf, zu den Amazonen zurückzukehren, heute ein braves Identifikationsangebot: »Amazonen der Literatur« nennt sich ein bemühtes Buch von Margret Brügmann über die deutschsprachige »Frauenliteratur« der siebziger Jahre. Ganz ernsthaft setzt sich die Autorin darin auseinander mit – wie es heißt – einer *»Ästhetik, die Sigrid Weigel den 'schielenden Blick' nennt«.* Woher soll sie denn auch wissen – Sigrid Weigel selbst sagt es schließlich nicht in ihrem »Der schielende Blick« betitelten Aufsatz (sie verschweigt es mit einem Fußnoten-Zaubertrick) – , daß der »schielende Blick« 1979 ein Witz der gescheiten Rossana Rossanda war?

So verwirrt durch eine »Theorie«, die einmal ein Witz war und die nun, freilich ungewollt, wieder dazu wird, werden dann von Margret Brügmann etwa Silvia Bovenschen und Hélène Cixous in einem Atemzug und als vermeintliche Zeuginnen für dieselbe Sache genannt. Als lägen nicht Welten zwischen dem an der Kritischen Theorie geschulten Konzept einer »weiblichen Ästhetik« und dem einer »weiblichen Schreibweise« *(écriture féminine),* wie es im Anschluß an Lacan und Derrida entwickelt worden ist. 1976, als beides gleichzeitig auftauchte, wußten wir das. Zwischen Silvia Bovenschens damals bahnbrechendem Essay »Über die Frage: gibt es eine weibliche Ästhetik?« und der Position der 'Französinnen'

Irigaray, Clémenr, Cixous und Kristeva, wie sie im gleichzeitig erschienenen Heft »Das Lächeln der Medusa« der Zeitschrift »alternative« dokumentiert war, waren die Brücken nicht so leicht zu schlagen.

Daß eine Diskussion zwischen beiden Richtungen nie stattgefunden hat, mag mit ein Grund dafür gewesen sein, daß die Adeptinnen von heute die Unterschiede gar nicht mehr sehen. Inzwischen werden fade Eintöpfe aus allem Möglichen und Unmöglichen gekocht, die auch mit einigen Hackbällchen Roland Barthes und einer Prise Peter Schneider – der, kaum zu glauben, neuerdings zum Theoretiker weiblicher »Subversion« avanciert – nicht gerade schmackhafter werden.

Dabei waren die Dinge vor zehn Jahren einigermaßen klar. Das Konzept einer »weiblichen Ästhetik« – damals hatte ja auch frau noch ihren Kant gelesen und wußte, was »Ästhetik« heißt – fragte nach den unterschiedlichen Formen sinnlicher Wahrnehmung bei Männern und Frauen. Daß es tatsächlich geschlechtsspezifische Wahrnehmungsformen gibt, freilich nicht ein für allemal festzulegen, sondern jeweils historisch genau zu analysieren, dürfte dank einschlägiger Untersuchungen inzwischen bekannt sein. Wie solche Wahrnehmungsformen sich aber umsetzen können in eine unterschiedliche Schreibpraxis – diese Frage blieb theoretisch ungeklärt, weil die Vertreterinnen einer »weiblichen Schreibweise« sich um historische Spezifikation nicht bemühten, sondern im Gegenteil zurückgriffen auf ebenso erbauliche wie unbrauchbare Weiblichkeitsmythen .

Dennoch hat es seither immer wieder ernst zu nehmende Versuche gegeben, zwischen der kulturtheoretisch-sozialhistorischen Orientierung einer »weiblichen Ästhetik« auf der einen Seite und den psychoanalytisch-texttheoretischen Ausrichtungen einer »weiblichen Schreibweise« auf der anderen Seite zu vermitteln. So etwa im Anschluß an Foucault oder auch an Lacans Theorie der Subjektkonstitution, die ja vielleicht gar nicht so weit entfernt ist von dem berühmten Diktum aus der »Dialektik der Aufklärung«: *»Die Frau ist nicht Subjekt.* «

Wem das zu allgemein ist, empfehle ich, die Originale der siebziger Jahre zu lesen oder wieder zu lesen, und das waren vor allem die Essays von Silvia Bovenschen und Marianne Schuller und das von beiden gemeinsam geführte Gespräch mit Herbert Marcuse. Das zählt auch heute noch zum Besten, was es auf dem Feld der feministischen Theorie und Ästhetik gibt. Wem es zu mühsam ist, gleich zu den Texten der 'Französinnen' zurückzukehren, empfehle ich zur ersten Orientierung ein furioses kleines Buch: »Sexual/Textual Politics«, in England und englisch geschrieben von der Norwegerin Toril Moi.

Wie da auf vergleichsweise wenigen Seiten aufgeräumt wird in der französischen Literaturtheorie – das ist schon ein Lesegenuß und macht den Kopf wieder klar nach all dem Gefasel und den theoretischen Mixed Pickles. Gewiß, das Buch versteht sich als Einführung und Abriß (übrigens auch der anglo-amerikanischen feministischen Literaturwissenschaft), aber diese Bescheidenheit kommt seiner Überzeugungskraft zugute. Toril Moi skizziert zunächst die Entwicklung in Frankreich von Simone de Beauvoir bis Lacan, um dann mit einem Scharfblick, den ich bisher noch nirgendwo sonst so gefunden habe, die Positionen der drei wichtigsten Theoretikerinnen Cixous, Irigaray und Kristeva nicht nur darzustellen, sondern auch gegeneinander abzugrenzen und schließlich zu kritisieren.

Bei Hélène Cixous wird zum Beispiel deren Kritik am »egalitären« Feminismus herausgestellt und die Ablehnung einer »weiblichen Schreibweise« zugunsten eines Schreibens, »das weiblich genannt wird«. Da aber – so Toril Moi – die historischen und sozialen Bedingungen eines solchen Schreibens bei Cixous nicht berücksichtigt sind, sondern dieses Schreiben zurückgeführt wird auf die regressive Phantasie von der »guten Mutter«, führe diese Theorie letzten Endes nirgendwohin.

Ebenso unpolitisch – so Toril Moi – sei Luce Irigaray mit ihrer Vorliebe für Mystik und Hysterie, sozusagen ein Nachfolge-Christi-Modell für Frauen, das Frauen wieder festschreibe auf die ewigen Leidensgeschichten. Auch von Irigarays »Frau-Sprechen« als vermeintlicher »Selbstberührung« des Weiblichen *(»da ihr Geschlecht aus zwei Lippen besteht, die sich unaufhörlich aneinander schmiegen«)* hält Toril Moi nicht allzu viel: Irigaray erweise sich mit diesem Rekurs aufs anatomische Geschlecht als alles, was den Frauen mal wieder übrig bleibt, als patriarchaler Wolf im Schafspelz.

Am meisten unter den 'französischen' Theoretikerinnen schätzt sie die Bulgarin Julia Kristeva, die sich nie als Feministin bezeichnet wissen wollte. Für Kristeva gibt es keine »weibliche Schreibweise«, sondern nur historisch spezifische Schreibweisen von Frauen, also tendenziell so viele »weibliche Schreibweisen« wie es schreibende Frauen gibt. Gerade die historischen Aspekte aber kommen bei Kristeva zu kurz. Es bleibt – so Toril Moi – bei eher vagen Hinweisen auf den Zusammenhang zwischen der Situation von Frauen und gesellschaftlichen Machtverhältnissen überhaupt.

Dennoch ist Kristevas Theorie des »*Semiotischen« als* einer vorsprachlichen Phase, die keine sexuelle Differenz kennt, und der Marginalität von Frauen (aber nicht nur von Frauen) in der »symbolischen Ordnung« des sozialen Lebens das Wichtigste, was es in den feministisch relevanten Teilen der französischen Literaturtheorie gibt. Gerade die individualistische und anarchistische Position Kristevas, die sich von keinem abstrakten Frauengemeinschaftsgerede und keinem quasi-religiösen Getue vereinnahmen läßt, führt – das sieht Toril Moi richtig – weiter und macht Schluß mit dem ganzen Weiblichkeitskult um der Utopie einer Gesellschaft willen, in der die Geschlechtsdifferenz kein Machtverhältnis mehr bezeichnet.

Sicher hat auch Kristeva noch nicht das letzte Wort gesprochen. Mit Recht wendet Toril Moi ein, daß Frauen in der bürgerlich patriarchalen Ordnung nicht nur marginal, sondern eben zugleich auch unentbehrlich sind für den Fortbestand dieser Gesellschaft. Und genau an diesem Punkt sollten, meine ich, historische Untersuchungen zur Schreibweise von Frauen wie zu einer »weiblichen Ästhetik« heute beginnen. Wie also – wäre die Frage – sieht jeweils der Status des Weiblichen und der Frau in bestimmten historischen Konstellationen aus, und wie kommt es dazu, daß die Marginalität, die Randständigkeit von Frauen konstitutiv ist für die Reproduktion von Machtsystemen, sei es kapitalistischer, sei es sozialistischer Provenienz?

Bei Eva oder meinetwegen auch Lilith brauchen wir mit solchen gerade für die Literaturtheorie und Ästhetik maßgeblichen Fragen nicht mehr anzufangen. Wieder sind uns die Engländerinnen auch in der allgemeinen feministischen Theorie um einige Nasenlängen voraus: Sehr zu empfehlen ist da Michèle Barretts Buch »Das unterstellte Geschlecht«, das – wie die Studie von Toril Moi – unseren ins feministische Biedermeier versunkenen Frauen wieder auf die Sprünge helfen kann.

Sind wir also weitergekommen in den letzten zehn Jahren mit den Fragen nach einer »weiblichen Ästhetik« und einer »weiblichen Schreibweise«? An ermutigenden Beispielen auch aus jüngster Zeit fehlt es nicht. So entwickelt etwa Karin Richter-Schröder im lesenswerten theoretischen Teil ihres unglücklich betitelten Buchs »Frauenliteratur und weibliche Identität«, ähnlich wie Toril Moi – und offensichtlich selbst aus der englischen Schule kommend – anhand einer kompetenten Kritik vor allem der Freud-Rezeption bei den 'Französinnen' die These, daß das historische Defizit dieser Theorien nur mit sozialpsychologischen Fragestellungen ausgeglichen werden könne.

Unvermerkt trifft sie damit das Problem, das wir schon 1976 mit der Ausbildung einer kulturtheoretisch und sozialgeschichtlich orientierten »weiblichen Ästhetik« auf der einen Seite und einer psychoanalytisch orientierten »weiblichen Schreibweise« auf der anderen hatten: wie nämlich beides zu vermitteln sei? Vielleicht ist Kristevas Theorie des »Semiotischen« – des Verdrängten, das eben jenseits aller gesellschaftlichen Ordnungen und auch jenseits der Sprache liegt – tatsächlich unvereinbar mit sozialhistorischen Fragestellungen? Niemand hat wohl im Augenblick darauf eine Antwort parat, aber sie müßte gesucht werden, wo nicht einfach weitergestrickt werden soll in unkritischen Adaptionen.

Im übrigen hat uns die Frage nach dem »Weiblichen« oder richtiger nach den Weiblichkeitszuschreibungen in literarischen Texten doch schon einiges gebracht. Nike Wagners Studie »Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne« ist eines der besten Beispiele für den ganz und gar nicht in Weiblichkeitskitsch abgleitenden Versuch, den Zusammenhang zwischen Weiblichkeitsbildern, Sprachkonzeption und männlichen Machtphantasien darzustellen. Als Instrumentarium für historische Analysen der von literarischen Texten transportierten Geschlechterideologie haben sich die Fragen nach einer »weiblichen Ästhetik« und einer »weiblichen Schreibweise« zweifellos bewährt.

Schief wird es immer nur dann, wenn »weibliche Ästhetik« und »weibliche Schreibweise« herhalten sollten als Utopie. Ernsthaft kann es doch nur darum gehen, die Asymmetrien im Geschlechterverhältnis aufzulösen, also weder das »Männliche« noch das »Weibliche« so stark zu gewichten, daß eines von beidem auf der Strecke bleibt. Daß die unkritischen Teile der Frauenbewegung den Männern viel zu viel Gewicht geben und zugleich jedes weibliche Leichtgewicht für wichtig erklären, hat Julia Kristeva schon vor mehr als zehn Jahren gesehen:

»Während die liberale, technokratische Bourgeoisie der Emanzipation von Frauen zustimmt (eine mehr oder weniger dialektisch aufgeklärte Integration in 'das Gesetz'), setzen bestimmte Gruppierungen der Frauenbewegung unter dem Anschein einer Radikalität, wie sie der Mai 68 hervorbrachte, die alten Gegensätze, die sie zu bekämpfen glauben, fort. Für die Masse der Frauen erheben sie einen 'fließenden' Diskurs bzw. den Diskurs präodipaler Lust zum Exempel, lancieren mittelmäßige Arbeiten von Frauen (Es ist gut, denn es ist von einer Frau'), versinken in fantasmatische Verfolgungen gegen Intellektuelle, verurteilen sie vorschnell als 'phallokratisch'«

Gegen diese fantasmatische und objektiv rechts gerichtete Umverteilung der Gewichte hat Kristeva das Konzept eines kritischen Feminismus gesetzt, der weder Weibliches noch Männliches allzu sehr befrachtet und eben damit das Ungleichgewicht negiert. Gesellschaftliche Sprengkraft versprach sich Kristeva nur dann von der Frauenbewegung, wenn sie sich selbst als *ewige Ironie des Gemeinwesens«* (Hegel) verstehen könnte, und das heißt auch als Ironie ihrer selbst. So war es 1976 hier zu lesen in »Das Lächeln der Medusa« – aber lächelt sie denn noch?

---

1. Christina Thürmer-Rohr: »Vagabundinnen. Feministische Essays«, Orlanda, 1987, DM 24.

2. Eva Meyer: »Zählen und Erzählen. Für eine Semiotik des Weiblichen«, Medusa (seit 1986 bei Stroemfeld/Roter Stern), 1983, DM 28.

3. Sigrid Weigel: »Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen., tende, 1987, DM 48.

4. Jutta Kolckenbrock-Netz und Marianne Schuller: »Frau im Spiegel. Zum Verhältnis von autobiographischer Schreibweise und feministischer Praxis«, in: Irmela von der Lübe (Hg.): »Entwürfe von Frauen«, Argument, 1982, DM 16.80

5. Margret Brügmann: »Amazonen der Literatur. Studien zur deutschsprachigen Frauenliteratur der 70er Jahre«, Rodopi, 1986, DM 36.

6. Sigrid Weigel: »Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis«, in: Inge Stephan und Sigrid Weigel: »Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft«, Argument, 1983 DM 16.80

7. Silvia Bovenschen: »Über die Frage: gibt es eine weibliche Ästhetik?« in: »Frauen/Kunst/Kulturgeschichte«, Ästhetik und Kommunikation, Heft 25, 1976 (nicht mehr lieferbar)

8. Silvia Bovenschen und Marianne Schuller: »Weiblichkeitsbilder. Gespräch mit Herbert Marcuse«, in: Jürgen Habermas, Silvia Bovenschen u.a.: »Gespräche mit Herbert Marcuse«, edition suhrkamp 938, 1978, DM 8.

9. Toril Moi: »Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory«, Methuen, 1985, Pf. 4.95

10. Michèle Barrett: »Das unterstellte Geschlecht. Umrisse eines materialistischen Feminismus«, Argument, 1983, DM 24.

11. Karin Richter-Schröder: »Frauenliteratur und weibliche Identität. Theoretische Ansätze zu einer weiblichen Ästhetik und zur Entwicklung der neuen deutschen Frauenliteratur«, Hain bei Athenäum, 1986, DM 38 .

12. Nike Wagner: »Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne«, Suhrkamp, 1982, DM 32.

13. Julia Kristeva: »Produktivität der Frau«, in: »Das Lächeln der Medusa«, alternative, Heft 108/109, 1976 (nicht mehr lieferbar)

Von Marlies Janz ist zuletzt erschienen:

»Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal, Athenäum, 1986, DM 48,